Jura Brüschweiler

STRAND PRICE
$ 3.00

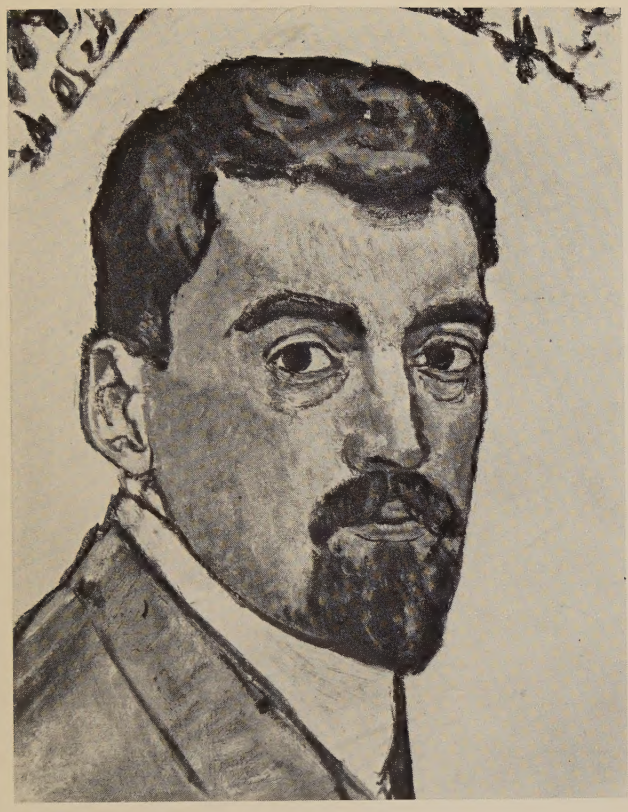
Ferdinand Hodler und sein Sohn Hector

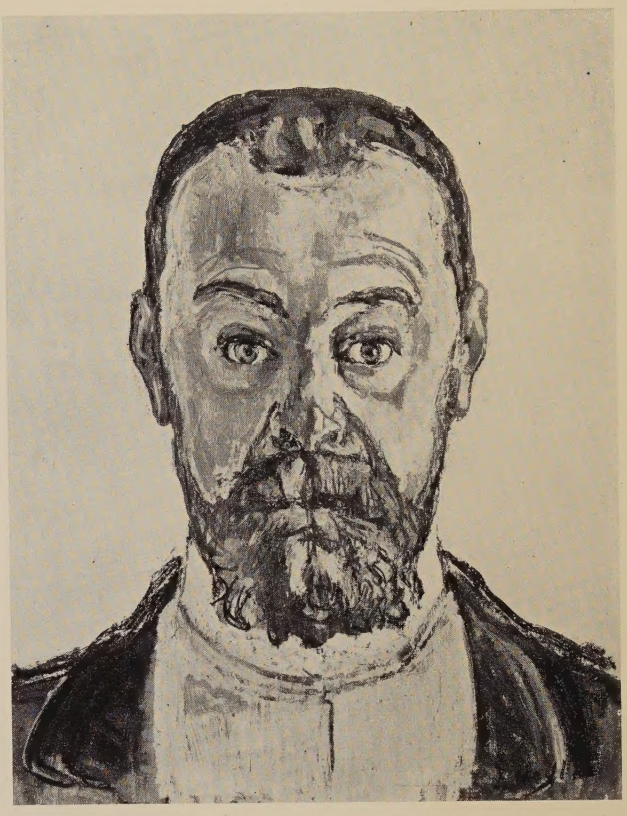
Neujahrsblatt
der Zürcher Kunstgesellschaft
1966/1967

I H. und F. Hodler: Bildnis Hector Hodler, 1911–1912 II F. Hodler: Selbstbildnis, um 1912

Jura Brüschweiler

Ferdinand Hodler
und sein Sohn Hector





Neujahrsblatt
der Zürcher Kunstgesellschaft
1966/1967

Inhalt

Hector in der Malerei Ferdinand Hodlers 7

Anmerkungen 64
Abkürzungen 66
Literatur 67

Dokumente 69

Briefe F. Hodlers an seinen Sohn 70
Hector Hodler: Biographie 74
Schriften und Zeichnungen
von Hector Hodler 76

Katalog

Werke Ferdinand Hodlers
Legat Hector und Emilie Hodler-Ruch
an das Kunsthaus Zürich 83

Verzeichnis der Abbildungen 119

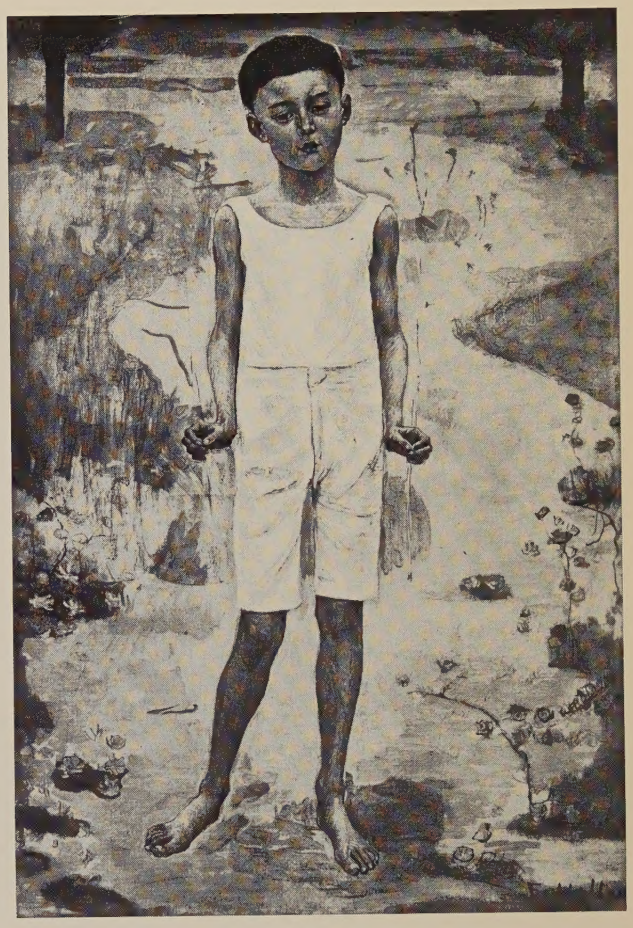
Photo- und Klischeenachweis 124

Dank 125

Impressum 127

132 Abbildungen

III Hector Hodler, Photographie, 1894 IV F. Hodler: Der bezauberte Jüngling, 1893–1894

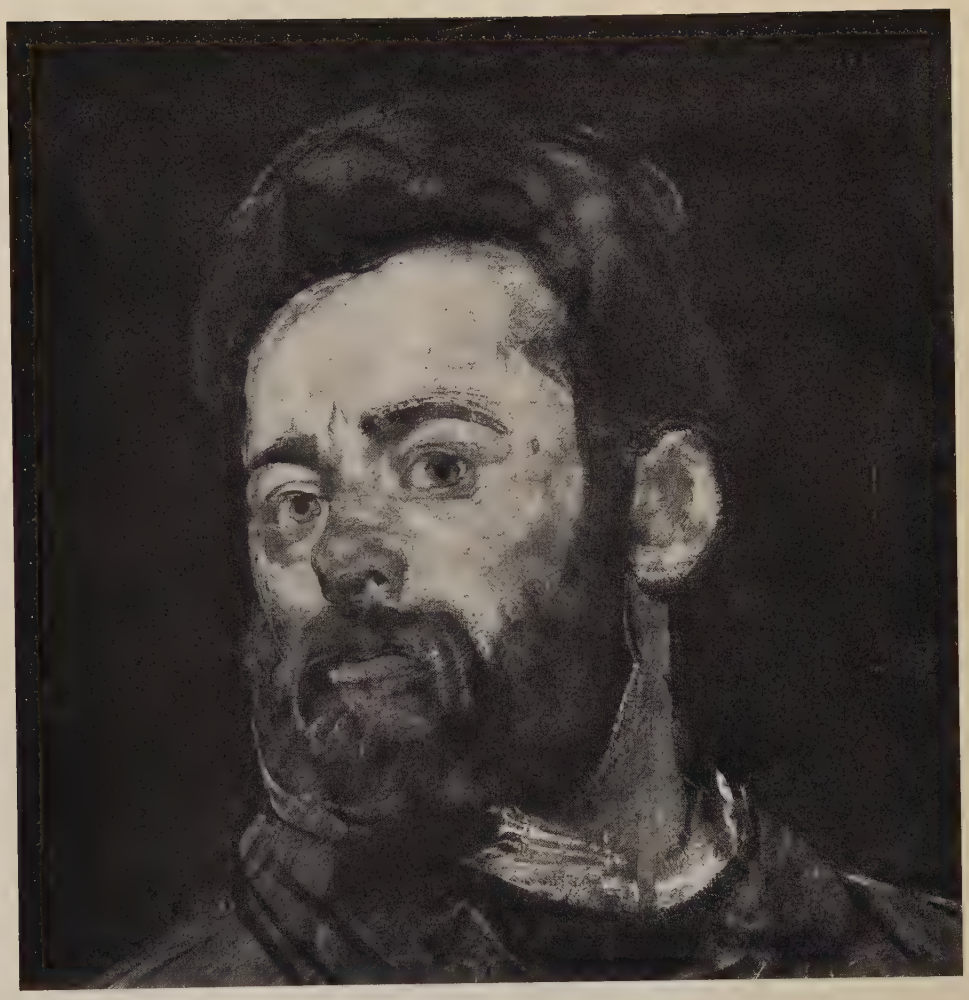


(1) Bildnis Augustine Dupin um 1884

Die Figur Hectors erscheint von der Kindheit bis zur Reife im Werk seines Vaters als ein ständig wiederkehrendes Motiv. Wie ist diese Anwesenheit in etwa zwanzig Bildern zu deuten, von denen manche zu Ferdinand Hodlers Hauptwerken zählen, wenn sie auch im Gehalt und im Stil verschieden sind? Der äußere Umstand, daß Hector stets in der Nähe des Malers weilte, erklärt diese Gegenwart nicht allein. Die Wahl des Sohnes als Zentralfigur wichtiger Kompositionen erweist sich keineswegs als eine zufällige.

Charles Albert Loosli, der Biograph des Künstlers, schreibt sie ausschließlich Hodlers väterlichen Gefühlen zu: «Es sind Hodlers stolze Vaterhoffnungen, die er in diesen Bildern darstellt [...]. Im *Auserwählten* sehen wir Hodler den Segen wohltätiger Genien auf seines Kindes Haupt herabflehen. Im *Frühling* erlebt er seines Sohnes Erwachen zur Mannheit mit. Im *Bewunderten Jüngling* verfolgt er dessen erste Liebeserfolge, und im *Blick ins Unendliche* führt er ihn auf die höchsten Gipfel des Lebens und des Glückes[1].» Wir wären dem-

(2) Selbstbildnis
um 1883



nach berechtigt, die Bilder, auf denen Hector erscheint, als zusammenhängendes Ganzes zu betrachten und an ihnen die Etappen eines Schicksals abzulesen, das dem Maler besonders naheging.

Die Dinge liegen in Wirklichkeit nicht so einfach. Von einem Bild zum andern sind es nicht sosehr Höhepunkte im Leben Hectors, die – wie Schnappschüsse in einem Familienalbum – vor unseren Augen erstehen, sondern vielmehr persönliche und ästhetische Erfahrungen des Malers, die ihren Widerhall auf der Leinwand finden. Und diese Erfahrungen sind nicht in jedem Fall mit Hodlers Vatergefühlen verknüpft, auch wenn er sich der Gestalt Hectors bedient. Außer der Verbundenheit mit Hector und neben den künstlerischen Absichten spiegelt das Bild des Sohnes hauptsächlich das Wesen des Vaters.

Hector Hodler wurde am 1. Oktober 1887 in Genf geboren als Sohn von Ferdinand Hodler und von Augustine Dupin, einer Schneiderin aus Genf, die der Maler drei Jahre zuvor kennengelernt hatte, als sie von einer Anstellung in Madeira zurückgekehrt war. Damals befand sich Hodler in einer Periode äußerster materieller Schwierigkeiten, einer Periode aber auch, die künstlerisch vielleicht die fruchtbarste seines Lebens war. Ergreifende Zeugnisse von der geistigen Verfassung des Künstlers, der sich seit 15 Jahren bemühte, seiner Malerei in Genf Anerkennung zu verschaffen, sind das 1883 datierte *Selbstbildnis* (**2**) und der *Geschichtsschreiber* von 1886 (**3**), ebenfalls ein Selbstbildnis, mit angriffigem und zugleich gequältem Blick. Das *Bildnis von Augustine Dupin* (**1**), eines der ersten, die der Künstler von ihr malte, zeigt eine Frau aus dem Volke, von eher derber

(3) Der Geschichtsschreiber
1886

Wesensart, aber nicht ohne einen gewissen Reiz. Augustine diente auch 1886 als Modell zu dem Bild *Das mutige Weib* (**4**) imKampf mit den entfesselten Wogen, Sinnbild der verzweifelten Anstrengungen, die Hodler damals unternahm, Sinnbild aber auch der Tapferkeit seiner Gefährtin. Trotz ihrer Entbehrungen und Kümmernisse kannten die beiden auch Augenblicke des Glücks, und einige der Bilder mit Augustine bringen eine heitere Note in die düstere Grundstimmung, die für Hodlers Werke aus jenen heroischen Jahren kennzeichnend ist. Dennoch sind es die angstvollen und zugleich aggressiven Züge des *Geschichtsschreibers* und des *Mutigen Weibes*, unter denen Hectors Eltern erscheinen.

(4) Das mutige Weib 1886

(5) Bildnis Augustine Dupin 1887

Mit dem *Bildnis Augustine Dupin* von 1887 (**5**) verbindet sich der Gedanke an die damals schwangere Geliebte Hodlers. Ihr Blick ist nicht mehr scheu niedergeschlagen, wie auf dem Porträt des Berner Kunstmuseums, er ist eindringlich, zugleich herausfordernd und ratlos, wie derjenige eines verwundeten Tieres. Das Gesicht, noch jugendlich glatt auf dem Gemälde von 1884, ist stark gealtert; nicht zwei oder drei, sondern zehn Jahre scheinen zwischen den beiden Bildnissen zu liegen. Ist auch der Mund halbgeöffnet wie bei jemandem, der Antwort auf eine schwerwiegende Frage erwartet, so verraten doch die leicht gesenkten Mundwinkel bittere Resignation... Augustine Dupin soll sich übrigens einer Heirat widersetzt haben, um der Unabhängigkeit des Malers nicht im Wege zu stehen [2].

1887 ist für Hodler ein Jahr verzweifelter Anstrengung. Für *Die Lawine*[3] hatte er nur den dritten Preis von 200 Franken am Concours Calame erhalten, an dem er, bereits 34 Jahre alt, teilnahm, obschon er kein Anfänger mehr war. Er hatte alle seine Mittel aufgebraucht, um während des Sommers in Langenthal seinen *Schwingerumzug*[4] zu vollenden. Niedergeschlagen schuf er eine Gestalt – *Der Lebensmüde*[5] –, die zur Urform jener pessimistischen Alten werden sollte, die später immer wieder in seinem Werk auftreten. Hodler veranstaltete eine Ausstellung von 60 seiner Bilder im Kunstmuseum Bern. Trotz der lobenden Kritik des bernischen Schriftstellers J.V.Widmann[6] erwies sich das Unternehmen als ein finanzieller Mißerfolg: die meisten Bilder waren nicht einmal gerahmt, da dem Maler hierzu die Mittel fehlten! Hodler schrieb damals einem seiner wenigen Gönner, dem Richter J.-F.Büzberger: «Ich will in Paris bekannt werden[7].» Dies waren seine Sorgen, als er im September 1887 nach Genf zurückkam und Augustine Dupin in Erwartung fand. Die

(6) Hoffende Frau 1887

Hoffende Frau (**6**) – Sinnbild neuzeitlicher Mutterschaft – zeigt uns Augustine, von Sorgen umdüstert, das demütige Gesicht unschön im Profil festgehalten. Die lose herabhängenden Haare und der in sich zusammengesunkene Oberkörper haben nichts Reizvolles mehr; doch scheint ein Schimmer vom Körper dieser Frau auszugehen, die ihre Hände sanft an den Leib preßt.

(7) Mutter und Kind 1888

(8) Hector sitzend 1889

(9) Hector beim Frühstück um 1889

Der Zyklus, den Ferdinand Hodler während der Jahre 1888–1889 dem Thema «Mutter und Kind» widmete, umfaßt fünf Bilder, zu denen sich im Nachlaß Hector Hodlers wertvolle Studien finden (**92**)[8]. Beim Betrachten dieser Bilder spürt man, wie die Vaterschaft die dem Maler innewohnende Empfindsamkeit zu wecken vermochte, eine Empfindsamkeit, die sich sonst unter der «rauhen Schale» (Hodlers eigener Ausdruck) des vom Leben hart angefaßten Berners verbarg. Hier steht sie ganz im Gegensatz zum Gefühlsüberschwang, denn sie ist noch völlig frei von jener Geziertheit, die später zuweilen stört. Aus dem Bild *Mutter und Kind* von 1888 (**7**), auf dem sich Augustine zärtlich über Hector beugt, strahlt volkstümliche Lebenskraft, die dem Werk durch die schlichte, beinahe monumentale Linienführung den Charakter einer modernen, weltlichen Madonna mit Kind verleiht. Im *Sitzenden Hector* stellt uns der Maler das Kleinkind in seiner Unbeholfenheit vor (**8**). In einer intimeren Stimmung äußert sich Hodlers Sinn für das Alltagsleben in den beiden Fassungen des *Frühstücks*: die eine mit Augustine und Hector (**11**), die andere Hector allein,

die Suppe löffelnd (**9**). Das Bild *Mutter mit Kind spielend* von 1889 (**10**) offenbart zum letztenmal die mütterliche Freude, die vor dem Hintergrund des dürftigen Raumes noch eindringlicher anmutet und sich auch durch ungewöhnliche Wärme der Farben auszeichnet. Zwanglos und intim wirkt dieser Zyklus, da kein Wettbewerb drängte, kein Hintergedanke an eine Bestellung, keinerlei Sorge um Gewinn oder Ruhm die freudige Empfindung stört, die aus jedem dieser Bilder spricht. Sie entstanden aus der reinen Lust, das Familienleben zu schildern. Das Erlebnis, Vater zu werden, läßt ihn in der Werkreihe «Mutter und Kind» eine unmittelbare und echte Ausdruckskraft finden, die seinem wirklichkeitszugewandten Temperament zweifellos entspricht.

(10) Mutter mit Kind spielend 1889

(11) Das Frühstück um 1889

Am 6. Mai 1888 unterschrieb Ferdinand Hodler ein notarielles Schriftstück, worin er die Vaterschaft anerkannte und Hector unter seinem Familiennamen ins Genfer Einwohnerregister eintragen ließ; diese Urkunde wurde aber erst 1907 legalisiert, als Hector bei Erreichung der Volljährigkeit Bürger von Gurzelen im Kanton Bern wurde, der Heimatgemeinde Hodlers. Der Maler war damals (Mai 1888) von La Chaux-de-Fonds nach Genf zurückgekehrt[9]. Im nächsten Jahr kehrte Hodler in die Uhrmacherstadt zurück... und verheiratete sich am 18. Juni 1889 mit einer gewissen Bertha Stucki. Über diese erste Ehefrau Hodlers weiß man äußerst wenig; es ist nicht einmal bekannt, wie sie aussah[10]. Tochter eines bernischen Uhrmachers, der sich im Jura niedergelassen hatte, zählte sie im Zeitpunkt ihrer Vermählung 21 Jahre, während Hodler damals 36jährig war. Die Ehe war nur von kurzer Dauer: am 11. Juli 1891 wurde sie in Genf geschieden. Zum Teil hat sich diese düstere Phase im Leben Hodlers im Bild «*Die Nacht*» (**12**) – einem Hauptwerk des Malers – niedergeschlagen; es entstand 1889–1890. Diese Komposition bedeutet einen Wendepunkt in Hodlers ästhetischer Entwicklung, da er hier zum ersten Mal programmatisch sein Prinzip des Parallelismus ausbildet, d.h. die Wiederholung ähnlicher Formen, um monumentale Einheit zu erzielen. Die Frage ist berechtigt, ob, neben den vielen Deutungen des Gemäldes, *Die Nacht* nicht auch zum Teil autobiographische Bedeutung enthalte und ob man in dem durch das Schreckbild des Todes vom Schlaf aufgejagten Mann (Ferdinand Hodler, im Zentrum), zwischen den Gestalten des Schlummers (Augustine Dupin, links) und der Liebe (Bertha Stucki, rechts), nur die Verkörperung der Todesangst sehen muß oder nicht auch – in Verbindung mit ihr – die Projektion eines schlechten Gewissens?

(12) Die Nacht 1889–1890

(13) Der Auserwählte 1893–1894

Erst vier Jahre nach dem Bild *Mutter mit Kind spielend* erscheint die Gestalt Hectors von neuem. In der großangelegten Komposition *Der Auserwählte* (**13**) herrscht die feierliche Stimmung eines sakralen Ritus. Vor einem Baumschößling kniend, erfleht ein Knabe die Gunst der ihn umgebenden Engel; er wird in den Kreis der Frühlingsboten aufgenommen, deren Auserwählter er ist. Ein religiöses Naturempfinden weist den Figuren ihre hierarchische Haltung zu. Ihr Anblick gemahnt etwas an Fra Angelico, ihre Anordnung an Blütenblätter mit präraffaelitischem Duft. Hodler selbst äußerte dazu: «Dieses Bild ist wie eine Rose. Und was ist eine Rose? Ähnliche Formen um einen Mittelpunkt gruppiert[11].» C.-F. Ramuz, der als Gymnasiast das Bild in Genf sah, bewahrte es in so lebhafter Erinnerung, daß er 35 Jahre später schreiben konnte: «J'étais devant quelque chose qui me donnait pour la première fois l'impression de la grandeur[12].»

Das Thema der mystischen Verbindung mit der Natur geht zurück auf das *Zwiegespräch mit der Natur* von 1884[13] und findet sich wieder, nach einem Unterbruch von acht Jahren, im *Aufgehen im All*[14], einer «figura serpentinata», die nicht ohne Beziehung zu den Vorstudien zum *Auserwählten*[15] steht. Schließlich erreicht dieses Thema im Naturempfinden des *Auserwählten* seine ausgeprägteste Darstellung. Der Maler selbst kommentierte seine Arbeit in einem Brief vom 12. August 1893 an J.-F. Büzberger mit folgenden Worten: «Ich bin nun an der Ausführung meiner *Frühlingsboten*. Länger als gewöhnlich ging es, bis alles einig war. Man hält oft hartnäckig an einer ersten Auffassung eines Bildes; ich mußte sie doch modifizieren wegen einer günstigeren, einfacheren Form der Komposition. Das Bild repräsentiert jetzt sechs weibliche Figuren im Halbkreis um einen knieenden Knaben. Die weiblichen Figuren schweben in stehender Haltung etwa dreißig Centimeter über der Erdfläche. Die Komposition, die Formen der Figuren und ihre Begleitformen – Bekleidung – sind nach dem Prinzip des Parallelismus (Begleitung, Wiederholung) geordnet. Wie sie wissen sind die sogenannten «Trübsalbläser» [*Die Enttäuschten*][16] und die *Lebensmüden*[17] nach dem gleichen Prinzip behandelt. Indem ich das tue, gehe ich auf ganz anderem Wege als gewöhnlich; was daraus entsteht muß folglich außer dem Gewöhnlichen sein. Die physiognomische und die übrige körperliche Schönheit selbst beobachte ich auf dieser Linie und so auch die Farben gründen sich darauf. Form und Farben wirken auf uns besonders wenn sie geordnet – in einer gewissen Ordnung – vorkommen[18].»

(14) Was die Blumen sagen um 1893

Die noch vorhandenen Studien lassen bis zu einem gewissen Grade erkennen, welches die ursprüngliche Konzeption des *Auserwählten* war, auf die sich der Maler in seinem Briefe beruft. Hodler hat nämlich zwei einzelne weibliche Gestalten gemalt, denen er den Titel gab *Was die Blumen sagen* (**14**). Trotz ihrer nachträglichen Datierung auf das Jahr 1894[19], also ein Jahr nach dem *Auserwählten*[20], wirken diese Gestalten wie Vorbilder zu den Feen im *Auserwählten*, sowohl durch ihre isolierte Stellung als auch durch ihre naturgetreue Darstellung: sie haben noch keine Flügel, und der einen Figur dient ein Felsen als Standfläche. Außerdem werden wir sehen, daß eine der Fassungen der *Anbetung* (**16**), die Hector kniend wie im *Auserwählten* darstellt, zu derselben Zeit entstanden zu sein scheint, ja sogar noch vor dem *Auserwählten*. Es darf daher angenommen werden, daß der *Auserwählte* aus einer Verbindung der beiden Motive *Was die Blumen sagen* und *Anbetung I* hervorging, deren Aussage sehr verwandt ist. Die Annahme eines *Auserwählten* mit drei Figuren findet sich durch eine Zeichnung, «Die Ankündigung des Frühlings» (**15**), bestätigt. Die Entstehungsgeschichte des *Auserwählten* bleibt noch weitgehend ungeklärt; unsere Überlegungen machen zum mindesten das Vorhandensein zahlreicher Einzelfiguren verständlich, die diesem Werk vorausgehen und ihm nachfolgen. Allein die Tatsache, daß eine ganze Gruppe von Bildern den *Auserwählten* umgibt, beweist die Bedeutung dieses Themas für Hodler.

(15) «L'Annonce du Printemps» um 1893

(16) Anbetung I um 1893

In seiner endgültigen Fassung entspricht der *Auserwählte* einer weitern Beschreibung, die Hodler um 1910 gab und die wir hier im vollen Wortlaut wiedergeben, weil sie den oben zitierten Brief des Künstlers vervollständigt: «Die Figuren sind im Halbkreis um einen kleinen Knaben gereiht. Jedem [fällt] die Regelmäßigkeit der Figuren auf. Die sechs Figuren wirken wie eine Figur; die Köpfe, die Hände, die Füße und die Falten unten im Halbkreis verbinden diese gleichartigen und gleichartig gekleideten Gestalten und markieren den Zusammenhang um den kleinen, isolierten Knaben. [Er] ist umso sichtbarer, als im übrigen Ruhe herrscht; er selbst [ergibt] ein separates Formenbild: die Hände beieinander, niedergekniet vor einem Garten, bittend um Blumen, die ihm die um ihn gereihten Weiber bringen[21].»

Faßt man diese Beschreibung wörtlich auf, dann wäre der *Auserwählte* – nach den Bildern *Die Nacht*, *Die Enttäuschten* und *Die Lebensmüden* – nur eine weitere Veranschaulichung des Hodlerschen Parallelismus. Auch wenn es der Maler nicht ausspricht, erweist sich der *Auserwählte* vor allem als ein Anruf an den Frühling, ein mystisches Beschwören der Hoffnung, und das Kind in der Mitte der Komposition ist gleichzeitig Gegenstand und Träger dieser Hoffnung.

Das Bild *Der Auserwählte* ist aus zwei persönlichen Beweggründen hervorgegangen. Einerseits lebte Hodler in ständiger Sorge um die Gesundheit seines Sohnes, war doch seine Familie von der Schwindsucht immer wieder heimgesucht worden: seine Eltern, seine Brüder und seine Schwester fielen ihr alle in jungen Jahren zum Opfer. Er fürchtete für sein Kind die Folgen der Armut, in der er und Augustine Dupin in den Jahren um 1890 lebten. In diesem Zusammenhang ist die Wahl Hectors als Auserwählten der Frühlingsboten nicht zufällig. Verkörpert der *Auserwählte* nicht den zum Bild gewordenen Wunsch, Hector möge von den Feen mit den Blumen des Lebens beschenkt werden? Hector bittet, daß der zu seinen Knien gepflanzte Baumsprößling blühe, denn sein Lebensbaum, dem schmächtigen Knaben ähnlich, verlangt nach den Kräften, die die Boten der wiedererwachten Natur ausstrahlen. Der *Auserwählte* ist das Gebet Hodlers an den Frühling um das Gedeihen seines Kindes.

Andrerseits ist die Bitte des Vaters um die Gesundheit seines Sohnes auch ein Flehen um die Wende seines eigenen Schicksals, und wir sehen hier zum ersten Mal, wie sich in der Gestalt Hectors sowohl das Schönheitsideal als auch der Wunsch seines Vaters nach Ruhm ausdrücken. Um seinen Lebenskampf und sein Weltbild darzustellen, bedient sich Hodler verschiedener Ausdrucksformen. Sie sind bestimmt vom hartnäckigen Bemühen, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und der öffentlichen Stellen auf sein Werk zu ziehen: war *Das mutige Weib* der Notruf eines vom Existenzkampf Bedrohten, bedeuteten *Die Lebensmüden* den Seufzer des sich ins Unglück Fügenden. Bisweilen aber, wenn weder die herausfordernden Ausbrüche noch die verzweifelten Klagen einen Widerhall fanden, nahm Hodler Zuflucht zur Naturbetrachtung und zu einem mystischen Gebet, das ihm vielleicht die Gunst der Kunstfreunde verschaffen würde. Im Gegensatz zum schreckerfüllten Schrei des *Mutigen Weibes* und zur pessimistischen Klage der *Lebensmüden* bestimmt den *Auserwählten* eine gelöstere Tonart, wenn auch Hodler seiner männlichen Stimme Zwang antun muß, um sie mit dem zarten Chor der Engel in Einklang zu bringen. Dieser Aufschwung Hodlers zu den Hoffnungen des Frühlings gründete sich auf verheißungsvollere Aussichten, die sich in seiner

(17) Der Auserwählte Kopie 1903

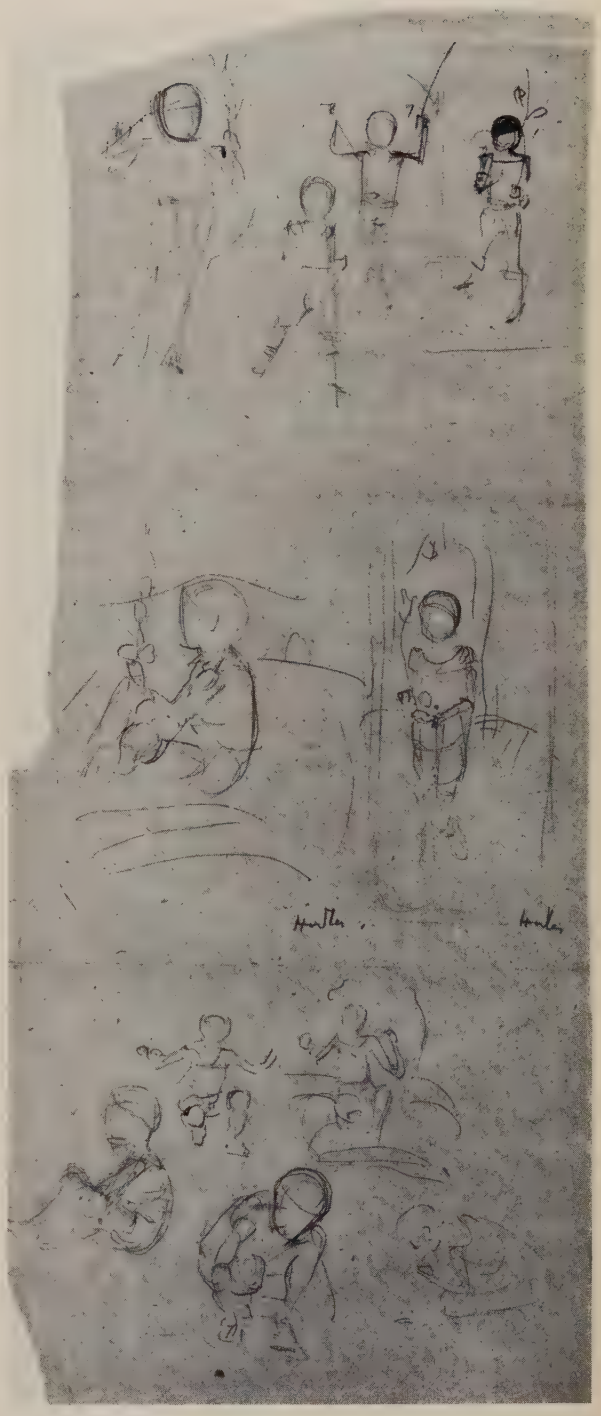
geistigen, wenn auch noch nicht materiellen Lage abzuzeichnen begannen. Reichte er nicht zu jener Zeit (1892) die *Lebensmüden* an den Salon du Champ-de-Mars nach Paris ein, dem Puvis de Chavannes vorstand – die Ausstellung, die dem Maler bereits die aufsehenerregende Wiedergutmachung jenes Unrechts verschaffte, das die Genfer Behörden seiner *Nacht* angetan hatten?

Und war nicht Graf Antoine de La Rochefoucault von Paris gekommen, um Hodler persönlich einzuladen, seine *Enttäuschten* am ersten Salon de la Rose-Croix auszustellen, jenem katholisch-symbolistischen Unternehmen, das «Sâr» Joséphin Péladan aufgezogen hatte[22]? Würden diese Werke nicht die Hindernisse beseitigen, die eine ablehnende Haltung in der Schweiz um ihn aufgerichtet hatte und seinem Namen in der «Weltstadt der Kunst» endlich zum Ruhme verhelfen? Der *Auserwählte* wurde in dieser Erwartung und in dieser Hoffnung geschaffen. Ist der zarte Baumschößling nicht Sinnbild für das Kunstwerk, so wie Hodler es verstand: von der Natur geschaffene Schönheit, verwirklicht durch den ordnenden Geist des Menschen: *sein* Werk also, für das der Maler durch Hectors Vermittlung die Gunst der Umstände erflehte? Verkörpern die Frühlingsboten mit den blühenden Gaben in ihren Händen nicht das Versprechen eines erfolgreichen Schicksals? Und sind nicht die Blumen auch Symbole des himmlischen Mannas, von dem Ferdinand Hodler sein Heil erwartete? Denn zur Entfaltung bedarf der Schößling – gemeint ist Hodlers Œuvre, das die Schönheit der Blumen mit jener der menschlichen Gestalt paart – der übernatürlichen Segnung durch die Engel. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint der *Auserwählte* als mystische Darstellung der Hoffnung, die Hodler in die erfolgreiche Entwicklung seines Werkes setzte.

Die unmittelbaren Erwartungen Hodlers wurden enttäuscht. Der im April 1894 im Salon du Champ-de-Mars in Paris ausgestellte *Auserwählte* rief nicht jene Überraschung hervor, wie sie drei Jahre früher von der *Nacht* ausgegangen war; die Pariser Kritik zeigte sich dem helvetisch geprägten Mystizismus des Künstlers wenig zugänglich. Es besteht kein Zweifel, daß dieser Schlag erneut dazu beitrug, ihn pessimistisch zu stimmen und ihn, im nächsten Jahr, zu seinem Bild – *Die Eurythmie*[23] – bewog, das die Menschheit auf dem Gang zu ihrem düstern Schicksal versinnbildlicht. Hodler mußte noch bis zum Jahre 1901 warten, um endlich die Hoffnungen erfüllt zu sehen, die er in den *Auserwählten* gesetzt hatte. Die Leiter der Wiener Sezession luden ihn ein, dieses Werk an ihrer XII. Ausstellung zu zeigen. Kaiser Franz Josef beehrte sie mit seinem Besuch; er blieb vor dem Gemälde des Schweizer Malers stehen und rief aus: «Die Engel schweben ja förmlich.» Hodler, der diese Äußerung in einem Brief seinem Kollegen Albert Welti[24] mitteilte, fügte hinzu: «Was will man denn noch mehr?» Es ließe sich darauf antworten, daß sich gerade in den geflügelten Frauen des *Auserwählten* der Widerspruch zwischen Hodlers angeborenem Realismus und seinem vorgefaßten Symbolismus deutlich offenbart. Die Engel Hodlers «schweben» nicht einmal «in stehender Haltung», wie er es mit bezeichnender Unbeholfenheit Büzberger beschrieben hatte; sie hängen in der Luft, als hätte es ihr Schöpfer unterlassen, den Sockel zu malen, auf dem seine Modelle standen. Denn, im Unterschied zu den eigentlichen Symbolisten, wie z.B. Gustave Moreau oder Odilon Redon, besaß Hodler nicht in ähnlichem Maße jene Einbildungskraft, alle Dinge zu verwandeln, um sie umgestaltet und doch glaubhaft als Traumerscheinungen wiedererstehen zu lassen. Wie dem auch sei, der *Auserwählte* trug entschieden zum europäischen Ruhm Hodlers bei. Er verkaufte das Bild für 7500 Franken an den Wiener Arzt Dr. Anton Loew, für den er es anläßlich eines Aufenthaltes in Wien im Jahre 1903 kopierte (**17**), da sich die erste Fassung in einem technisch unbefriedigenden Zustand befand[25]. Dem Maler hatten sich die Engel schließlich doch gnädig erwiesen. Für Hector aber erfüllte sich die Bitte des Vaters nur insoweit, als es ihm vergönnt war, den Frühling des Lebens zu genießen...

Neben dem *Auserwählten* entstand eine Reihe von Werken, die das Kind zum Mittelpunkt haben. Es sind einfigurige Kompositionen, die zwar in sich vollendet sind, aber dennoch demselben kontemplativen und symbolisierenden Geist entspringen wie der *Auserwählte*. Die Nuancen der Symmetrie, die nach und nach die Figur Hectors prägt, erlauben uns, die ästhetische Bedeutung dieses Motivs näher zu bestimmen. Hodler beschrieb in einem Vortrag, den er 1897 in Fribourg «Über die Kunst» hielt, das Naturerlebnis, das diesen Werken zugrunde liegt, in folgendem Satz: «Si vous regardez dans un champ où il n'y a qu'une seule espèce de fleurs en évidence (par exemple des dents de lion) qui se détachent en jaune sur le fond vert de l'herbe, vous éprouverez une impression d'unité qui vous charmera[26].»

Drei Bilder zeigen Hector auf einer blumenübersäten Wiese, mit gefalteten Händen, wie im *Auserwählten*; Hodler gab ihnen den Titel «Anbetung». Auf einem andern Bild sehen wir Hector sitzend, in jeder Hand einen Zweig haltend. Drei Bilder schließlich stellen Hector stehend dar, immer auf einer Flur, mit Blumen in den Händen; der Maler betitelte sie: *Der bezauberte Jüngling*[27]. Diesem Zyklus von sieben Bildern gingen zahlreiche gezeichnete Studien voraus; eine Skizze nach der Natur (**18**) scheint die Grundlage zu allen diesen Werken zu bilden, sogar zum *Auserwählten*, denn sie weist bereits die Stellungen der Figur aller dieser Gemälde auf. Der Knabe fleht die Frühlingsboten noch nicht an; er ist allein auf der Wiese, und seine Gebärden drücken seine Freude an der Harmonie der Zweige aus. Wie aus den Titeln hervorgeht, soll der Zyklus eine Folge von Variationen zu dem beispielhaft parallelistischen Thema sein: die Wirkung, die von einer regelmäßigen Anordnung der Naturformen auf Seele und Körper des Menschen ausgeht. Hector wird



(18) Knabe mit Zweigen um 1893

hier zum Träger der ästhetischen Anschauungen seines Vaters, der in jeder Blume und in jedem Zweig nicht nur die den Pflanzenformen innewohnende Einheit sah, sondern vor allem die Quelle eines beglückenden Zustandes, der jenen zuteil wird, die im Einklang mit der Natur stehen. Hier finden wir das ästhetische Prinzip und den mystischen Sinn wieder, die dem *Auserwählten* zugrunde liegen.

Die stilistisch bedeutsame Entwicklung des Zyklus äußert sich einerseits in der Gestaltung der Umgebung, um die Zentralfigur, anderseits in der mehrfach variierten Haltung des Modells, die schließlich in der Entsprechung von Naturordnung und Symmetrie der Figur ihre Vollendung findet. Der Wille zur Stilbildung scheint Hodler bewogen zu haben, das Motiv einer fortschreitenden Vereinfachung zu unterziehen. Dies verhilft uns zu einer Chronologie der Varianten zu jeder Figur. Obgleich alle, mit Ausnahme der *Anbetung I*, nach dem *Auserwählten* von 1893 entstanden zu sein scheinen, muß noch versucht werden, die Reihenfolge festzulegen, in der die sieben Bilder gemalt wurden; diese Rekonstruktion wird oft erschwert durch die nachträglichen, zuweilen irrtümlichen Datierungen Hodlers.

(19) Ergriffenheit 1894

(20) Anbetung II um 1894

(21) Anbetung III 1894

Die Urform der *Anbetung* – sowie des *Auserwählten* – scheint uns in der Version im Kunsthaus Zürich (**16**) gegeben zu sein. Sie zeigt Hector in kniender Haltung auf einer Wiese, die – mit Ausnahme eines Streifens Himmel – fast das ganze Bild ausfüllt. Die naturnahe Begrenzung des Raumes unterscheidet diese Fassung von einer weiteren und läßt die Annahme zu, es handle sich um die erste, die im Frühjahr 1893 entstanden sein dürfte. Ein Jahr später nämlich – also nach dem *Auserwählten* – finden wir Hector in der gleichen Haltung auf einem Werk (**21**), dessen ganzer Bildgrund von einer blumigen Wiese eingenommen wird. Diese Entwicklung, die den Akzent auf die flächig-ornamentale Wirkung des Hintergrundes setzt, berechtigt zu der Annahme, es handle sich um die letzte Fassung der *Anbetung*[28]. Zwischen den erwähnten Versionen liegt wohl die zweite (**20**), auf der Hector nackt, in Gebetshaltung, von Ästen überwölbt wird. Diese Zweige deuten darauf hin, daß wir nicht nur eine Variante der *Anbetung I* vor uns haben, sondern daß diese zweite Fassung einem andern wichtigen Werk des Jahres 1894 nahesteht, der *Ergriffenheit* (**19**), wo Hodlers mystisches Naturempfinden von einer weiblichen Figur verkörpert ist[29].

«Un enfant debout, dans ses mains des branches de fleurs, répandues autour de lui à profusion, sur le fond vert[31]»: mit diesen Worten beschreibt der Maler den *Bezauberten Jüngling*. Das Neue und

(22) Bezauberter Jüngling I 1893–1894

(23) Bezauberter Jüngling II 1894

Geglückte dieses Werkes im Vergleich zu seinen Vorgängern, ja selbst zum *Auserwählten*, liegt darin, daß die Haltung des Knaben gerade durch ihre Symmetrie die ästhetische Freude an der blumenübersäten Wiese ausdrückt. Wohl nirgends hat Hodler auf so konzentrierte und überzeugende Weise wie im *Bezauberten Jüngling* jene geheimnisvolle Harmonie wiedergegeben, die zwischen der menschlichen Gestalt und der pflanzlichen Natur besteht. Darüber hinaus können wir bei den folgenden Varianten eine bemerkenswerte Stilisierungsarbeit verfolgen, vergleichbar jener der *Anbetung*, jedoch noch ausgesprochener, weil sie in drei Phasen verläuft. In einer ersten Fassung des *Bezauberten Jünglings* (**22**) verweilt Hector einen Augenblick auf einer Landstraße, seinen Schritt innehaltend, voll kindlichen Staunens über den Zauber des Einklangs, der ihn umfängt. Die Figur, die sich uns hier darbietet, entwickelte sich aus Hodlers Beschäftigung mit dem *Auserwählten*, worauf eine Kompositionsstudie[32] und mehrere Einzelstudien des Knaben[33] hinweisen, daß Hodler an eine stehende Haltung dachte, bevor er sich zur knienden entschloß. Da die zweite Fassung des *Bezauberten Jünglings* 1894 datiert werden kann[34], muß die erste wohl 1893–1894 entstanden sein. In der zweiten Fassung (**23**) hebt sich die Figur Hectors, gleich wie in der *Anbetung II*, von einem teppichartig mit Blumen geschmückten Hintergrund ab. Wohl besteht eine gewisse perspektivische Wirkung in der Ausdehnung der kornblumenübersäten Wiese, aber im Vergleich zu der naturalistischen Landschaft der ersten Fassung wird sie merklich zurückgedrängt durch die dekorative Anordnung der Blumen rings um die Figur. Die Tendenz zur Aufhebung der Tiefe kulminiert in

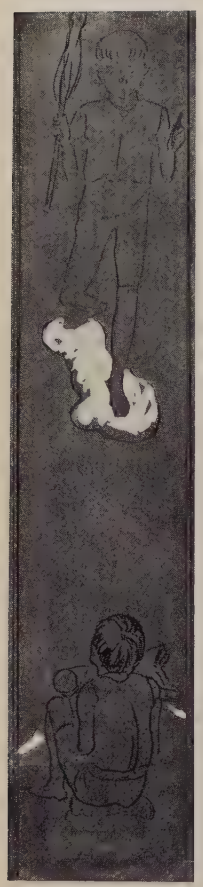
(24) Bezauberter Jüngling III um 1895

der dritten Fassung des *Bezauberten Jünglings* (**24**). Die Figur Hectors hebt sich von einem flächigen Hintergrund ab, der rein ornamentale Verzierungen aufweist. Dank der auf zwei Dimensionen reduzierten Bildkonzeption erweist sich diese Fassung als die modernste des Zyklus, denn der Verzicht auf die Linearperspektive ist bekanntlich eines der Merkmale der modernen Malerei. Dies und das augenscheinliche Alter des Modells erlauben es, diese Fassung in die Zeit um 1895 zu datieren. Wie beim Hintergrund, so läßt sich auch an der Figur die stilistische Entwicklung verfolgen, wie sie von einer Variante zur andern fortschreitet: Die leichte Verlagerung eines Beines, die etwas betontere Neigung des Kopfes, der mehr nach abwärts gerichtete Blick, der immer tiefer durchdrungen zu sein scheint von der Harmonie der Umgebung – all dies verleiht der Gestalt den angestrebten Ausdruck von Anmut und Geheimnis.

Die verschiedenen Varianten der *Anbetung* und des *Bezauberten Jünglings* sind keineswegs bloße Kopien des einmal gefundenen Motives. Hier dient die Wiederaufnahme desselben Motives der bildhaften, von Fassung zu Fassung deutlicheren Sichtbarmachung der durch die Figur ausgedrückten Empfindung.

Ein Blatt aus dem Nachlaß Hector Hodlers im Kunstmuseum Genf[30] umfaßt zwei Studien, die eine zur *Ergriffenheit* von 1894, die wir oben erwähnten, die andere zum *Sitzenden Knaben mit Zweigen* (**25**). Alles weist darauf hin, daß nicht nur die Studien, sondern auch die beiden Bilder im gleichen Zeitraum entstanden. «Ce tableau», schreibt Hodler in einer der Notizen für seinen Freund, den Genfer Dichter Louis Duchosal, «représente un enfant assis, tenant dans ses mains des branches d'arbre. Il semble charmé par la régularité du feuillage de ces branches[31].»

(25) Sitzender Knabe mit Zweigen um 1894



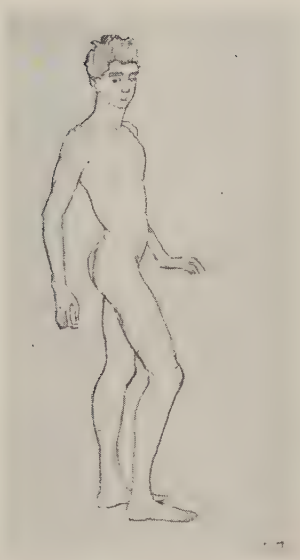
(26) Knaben mit Spinngerät
um 1895

Während der letzten Jahre des Jahrhunderts war Ferdinand Hodler von seiner Arbeit am *Rückzug aus Marignano* völlig in Anspruch genommen. Er mußte sechs Kartons in Originalgröße malen, bevor ihm die Ausführung der Fresken im Landesmuseum Zürich schließlich anvertraut wurde. Die heftige Polemik, ausgelöst von engstirnigen Historikern und neidischen Künstlern, die in der Öffentlichkeit und bei den Behörden Stimmung gegen Hodler machten, ließ seine Anhänger noch geschlossener hinter ihn treten, so daß *Marignano* schließlich den Künstlerruhm Hodlers in der Schweiz begründete. Die aufreibende Arbeit an diesem Wandgemälde, von 1896 bis 1900, und die Beschäftigung mit dem Bild *Der Tag*[35] in den Jahren 1898–1900 erklären, warum in jener Zeitspanne keine größern Bilder von Hector entstehen konnten. Wir kennen aus dieser Periode nur einige Malereien kleineren Ausmaßes und vor allem zahlreiche Zeichnungen, zu denen Hector als Modell diente. Diese Arbeiten sind insofern bedeutsam, als sie häufig den Ausgangspunkt zu größern nach *Marignano* entstandenen Kompositionen bilden, so z.B. zum *Blick ins Unendliche*. Es zeigt sich, daß der Freskenstreit, aus dem Hodler schließlich erfolgreich hervorging, Auswirkungen auch auf diese zweitrangigen Darstellungen Hectors hatte.

Wenden wir uns den Werken zu, die in die Zeit zwischen dem *Auserwählten* (1893) und dem *Frühling* (1901) fallen und die keine Beziehungen zu andern Bildern haben. Es handelt sich um Studien zu einer Komposition, die nie zu einem Gemälde gedieh, und um ein Bild geringerer Bedeutung, das ein früheres Motiv wieder aufnahm. Diese Arbeiten blieben lange Zeit wenig beachtet, da sie im Schatten der weit wichtigeren Werke *Marignano* und *Der Tag* entstanden; gleichwohl verdienen sie unsere Aufmerksamkeit.

Eine Reihe von Zeichnungen, wovon mehrere aus dem Nachlaß Hector Hodlers (**26**), gehen wahrscheinlich auf etwa 1895 zurück, denn sie zeigen Hector in der Aufmachung des *Bezauberten Jünglings III*[36]. Thematisch nähern sich diese Studien aber kaum dem Zyklus *Der Auserwählte:* sie geben den Knaben entweder in kauernder Stellung oder aufrechtstehend wieder; in seinen Händen hält er eine Spindel, eine Kunkel oder ein Knäuel Garn. Diese Skizzen scheinen zu keinem Bild geführt zu haben. Sie legen die Vermutung nahe, Hodler habe an eine Komposition zum Thema des Spinnens gedacht oder an ein symbolisches Thema, wie etwa «Der Faden der Zeit».

(27) Schreitender Jüngling
um 1901



(28) Stehender Jüngling
um 1901

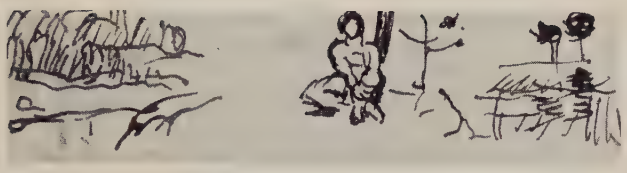
(29) Jüngling am Bach
Studie um 1901

Eine weitere Studienfolge, in deren Mittelpunkt Hector steht, führte um 1901 zum Bild *Jüngling am Bach* (**30**). Hodler sucht in der Gestalt mit den erhobenen Armen das Fließen des Wassers zu personifizieren. Das Urbild dieser Komposition findet sich in dem *Zwiegespräch mit der Natur* von 1884, dessen Pantheismus auch dem *Bezauberten Jüngling* zugrunde lag. Es ist aufschlußreich, anhand der Studien die verschiedenen Etappen zu verfolgen, die nach und nach die Haltung des Jünglings bestimmen. Die Übereinstimmung zwischen dem fließenden Wasser und dem Gang ist zuerst im *Schreitenden Jüngling* (**27**) ausgedrückt, dann durch die aufmerksame Haltung des *Stehenden Jünglings* (**28**) und schließlich durch die Bewegung der symmetrisch erhobenen Arme in der letzten Studie (**29**). Diese Bewegungsstudien gemahnen an Rhythmikübungen von Emile Jaques-Dalcroze, die Hodler nicht unbekannt waren.

(30) Jüngling am Bach um 1901

(31) Der Frühling I 1901

Ist das Thema des *Auserwählten* von 1893 die Kindheit, so ist jenes des *Frühlings* von 1901 (**31**) die Jugend. Am Fuße eines blumenbestandenen Hügels kauert ein etwa 13jähriges Mädchen in Seitenansicht neben einem von vorn gesehenen nackten Jüngling von 14 Jahren, in dem wir erneut Hector erkennen[37]. Sie sind allein in dieser idealisierten Landschaft, und ihre Gebärden verraten das Bewußtwerden ihres Geschlechtes. Das junge Mädchen stellt wohl die geglückteste Verkörperung des Erwachens der Sinne in der Jugendstil-Malerei dar. Sein Körper drängt zum jungen Mann hin und scheint ihn gleichzeitig zurückzuweisen, die Bewegung seiner Hände verrät sowohl Furcht als auch Zuneigung, sein Fuß berührt beinahe das Knie des Jünglings. In Ekstase wirft sie den Kopf zurück – erschreckt und doch auch zum Kuß bereit. Die ganze Haltung drückt in ihrer Geziertheit die psychologische Komplexität eines jungen Mädchens aus. Daneben wirkt der Jüngling gelassen. Durch seine Frontalansicht ist er vom Mädchen abgewandt; die Ausstrahlung, die von ihm ausgeht, überträgt sich nicht, sondern verliert sich im Ungewissen. Nur das Knie ist auf das Mädchen gerichtet, der übrige Körper scheint sich in sich selbst zurückzuziehen. Sein Blick, in die Ferne und zugleich nach innen gewandt, verrät weniger männliches Empfinden als vielmehr eine gewisse Selbstgefälligkeit. Im *Frühling* drückt Hector weniger das Erwachen der Liebe als jenes der Eigenliebe aus.



(32) «Landschaft mit Figur» um 1886

Die Entwicklungsgeschichte des *Frühlings* ist in dieser Hinsicht aufschlußreich, auch wenn man sich nur an die wichtigsten Phasen hält. Das Stellungsmotiv des jungen Mädchens tritt erstmals beim *Blumenpflückenden Mädchen* (**35**) von 1887 auf, das eine innige Beziehung zur Natur ausdrückt. Eine Doppelstudie für das junge Mädchen des *Frühlings* zeigt es über eine Pflanze gebeugt, im Begriff, sie zu pflücken, dann, aufgerichtet, den Duft der Blume einatmend (**33**). Auf einigen Kompositionsstudien zum *Frühling* hält das Mädchen noch einen Blütenzweig in der Hand oder streckt ihn dem Jüngling entgegen[38]. So noch auf einer eigenartigen Studie: sie zeigt die beiden jungen Menschen am Rande eines blumenumsäumten Kanals, auf dem Schwäne ziehen (**34**). Dieses parallelistische Dekor dient nicht nur als symbolischer Rahmen für das Erwachen des Eros; hier erscheint die Natur noch als Gegenstand der

(33) Mädchenstudien zum «Frühling» um 1901

(34) Kompositionsstudie zum «Frühling» um 1901

(35) Blumenpflückendes Mädchen 1887

Bewunderung, als Künderin der menschlichen Empfindungen und als Bindeglied zwischen den Einzelwesen. Schließlich aber verschwinden Schwäne und Blumen: der Jüngling wird zum einzigen Gegenstand der Bewunderung des Mädchens. Thematisch befreit das Weglassen der Blume zwischen den beiden jungen Menschen das Bild von einem überflüssigen Element, das die Aufmerksamkeit von den Hauptfiguren ablenkt. Es läßt sich somit beim Vorbild und den Studien zu dem jungen Mädchen des *Frühlings* feststellen, daß die Rolle der Natur mehr und mehr von der Figur übernommen wird, daß die Natur selbst hingegen nur noch als dekoratives Element gebraucht wird. Der junge Mann hat seinerseits nichts mehr mit dem von Blumen *Bezauberten Jüngling* gemein. Seine Frontalstellung reicht weit zurück, denn wir finden sie bereits 1886 in einer Skizze zur Dekoration der «Taverne du Crocodile» in Genf (**32**). Einzig die Bewegung der Arme, zuerst über dem Knöchel verschlungen, erforderte intensive Vorstudien, bis Hodler schließlich die selbstgefällige Geste der auf die Brust weisenden Hand fand. Sollte es wirklich ein Zufall sein, daß der Maler 15 Jahre lang wartete, um diese selbstbewußte Haltung auf die Leinwand zu bannen?

Ferdinand Hodler war 48 Jahre alt, als er den *Frühling* malte. Nichts Nymphomanisches bewog ihn zu diesem Sujet. Mit vielen nordischen Künstlern – wie Munch, Klimt oder Klinger – teilte er das neuerwachte Interesse an der Adoleszenz und ein gewisses Gefallen an der offenen Darstellung der Sinnlichkeit; es war die Zeit, da Freud die Tiefen des Unterbewußtseins aufspürte, während noch die Prüderie der viktorianischen Ära herrschte (Königin Victoria starb in demselben Jahr, in dem der *Frühling* entstand). Hodler wurde damals jedoch von ganz anderen Gefühlen beherrscht.

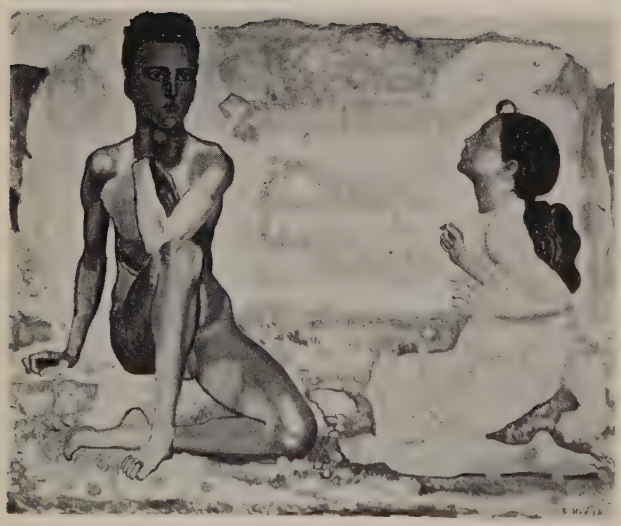
Der *Rückzug aus Marignano* bedeutete für ihn einen Sieg, dessen Nachhall auch in die Ferne wirkte. Zehn Jahre nach dem Appassionato der *Nacht* folgte das Largo des *Tages*, denn nun stieg endlich das Licht am bisher dunkeln Horizont seines Daseins empor. Acht Jahre nach den feierlichen Klängen des *Auserwählten* ertönte das Andante des *Frühlings*: es begann sich die Erfüllung seiner Hoffnung auf Erfolg abzuzeichnen. *Marignano* öffnete Hodler die Türen von Berlin und Wien, zwei der wichtigsten Zentren des Jugendstils. Allein die Ausstellung der beiden Seitentafeln genügte, um dem Schweizer 1900 die Mitgliedschaft der Berliner Sezession und die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Sezession einzubringen. Im gleichen Jahr erhielt er an der Weltausstellung von Paris eine Goldmedaille für den *Tag*. Während die Auszeichnungen aus dem Norden von den deutschen Künstlern ausgingen, die damals in der Sezessionsbewegung auf dem Höhepunkt ihres Kampfes gegen die akademische Malerei standen, kam die französische Ehrung von den offiziellen Kreisen; die Künstler der französischen Avantgarde aber, von Pissarro bis zu Signac, kannten Hodler kaum dem Namen nach. Neben Puvis de Chavannes fand Hodler in Paris nur einen einzigen Verteidiger, seinen Landsmann Félix Vallotton, dessen Urteil zwar Gewicht hatte, aber vereinzelt blieb. Es war jedoch die Anerkennung durch die französische Avantgarde, die Hodler nötig gehabt hätte, um seinen europäischen Ruf begründet zu sehen. Wenn auch die Wertschätzung eines Liebermann, Klinger und vor allem Klimt durchaus nicht zu verachten war, wäre jene eines Lautrec, Seurat oder Bonnard noch weit wertvoller für ihn gewesen. In der Zwischenzeit zeigte sich auch die Schweiz von den Ehren, die Hodler im Ausland zuteil wurden, beeindruckt, und das Berner Museum erwarb 1901 endlich einige seiner Meisterwerke: *Die Nacht*, *Die Enttäuschten*, *Die*

(36) Der Frühling II 1901

Eurythmie und den *Tag*. Im gleichen Jahr erbat der «Salon de la Libre Esthétique» in Brüssel von Hodler ein Werk, und die Wiener Sezession lud ihn aufs neue zur Teilnahme an ihrer Ausstellung ein, und zwar mit dem *Auserwählten* und dem neuesten Bild, dem *Frühling*. Es ist daher kein Zufall, daß im Augenblick, da Hodler endlich Anerkennung und Bewerbungen fand, im *Frühling* die Gestalt Hectors sich in der weiblichen Bewunderung sonnt: Es ist also nicht das Liebeserwachen seines Sohnes, das Hodler in dieser Allegorie sinnlicher Entzückung illustriert, sondern der stolze Frühling seines eigenen Ruhmes.

Hodler hat wahrscheinlich vier Fassungen des *Frühlings* gemalt[39]. Gemeinhin wird jene im Folkwang-Museum zu Essen, von Hodler 1901 datiert, als die erste betrachtet (**36**). Nun aber gibt eine Photographie aus dem Besitz Hodlers (**31**) eine andere, 1901 datierte Fassung wieder, die aller Wahrscheinlichkeit nach die erste ist[40]. Sogar anhand der Photographie läßt sich die äußerst sorgfältige Ausführung des Gemäldes feststellen, eine Sorgfalt, die jene der Fassung in Essen übersteigt. Aus dem ganzen Œuvre Hodlers geht hervor, daß er der ersten Fassung des jeweiligen Themas besondere Sorgfalt schenkte. Dazu kommen gewisse Abweichungen zwischen der vermutlich ersten und der Essener Fassung, durch die

(37) Der Frühling III 1907 (?)

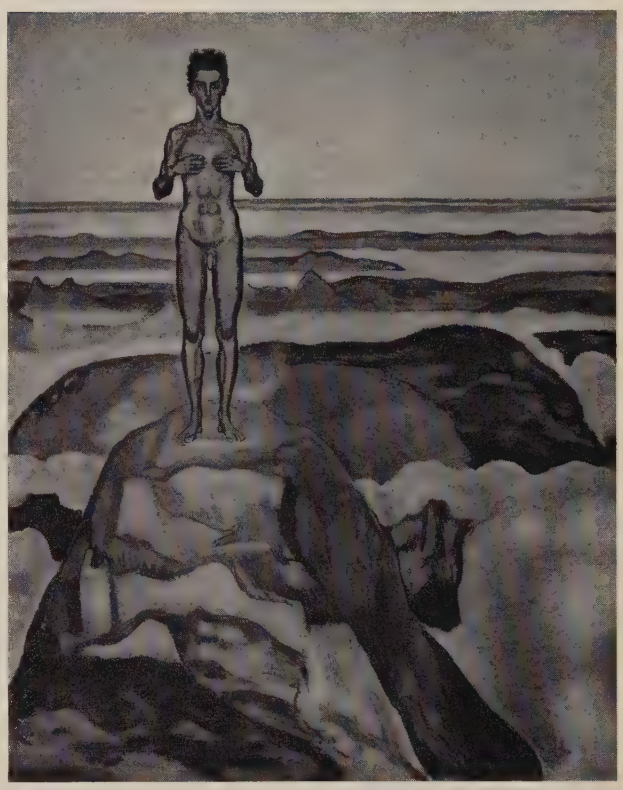


(38) Der Frühling IV 1912 (?)

Hodler offensichtlich eine engere Beziehung zwischen den beiden Heranwachsenden schaffen wollte. So erscheint z.B. der Kopf Hectors nur in einer Fassung en face (das linke Ohr ist klar ersichtlich), während er in den andern leicht gegen das Mädchen abgedreht ist (nur der Rand des linken Ohrs ist sichtbar). Außerdem berührt in der Version, die wir für die erste halten, der Fuß des Mädchens das Knie des Jünglings nicht, wohl aber in der Fassung des Folkwang-Museums. Diese direkte Berührung macht das Erschauern des Mädchens verständlicher, doch wird die psychologische Spannung zwischen den jungen Menschen bei der ersten Version subtiler ausgedrückt. Wenn die dritte Fassung des *Frühlings* (**37**) tatsächlich 1907 entstand – wie Loosli es angibt –, ist sie lediglich eine Kopie der zweiten (Museum Essen). Nur ist ihre Farbgebung heller und die Landschaft stilisierter. Der Maler hat hier den Abstand zwischen dem Mädchenfuß und dem Knie des Jünglings wiederhergestellt. Die vierte Fassung des *Frühlings* (**38**) – Loosli datiert sie 1912 – zeigt das Bild seitenverkehrt gegenüber der dritten und in ungewohnten süßlichen Grüntönen. Offensichtlich wurde sie in großer Eile gemalt, zweifellos, um den Wunsch eines Sammlers zu erfüllen, dem daran lag, sobald wie möglich eine Fassung des *Frühlings* zu besitzen. Das Bild hinterläßt den Eindruck, unvollendet zu sein, z.B. im Kleid des Mädchens, im Gras usw. Einige Abweichungen in der Haartracht des Mädchens und in der Landschaft vermögen eine gewisse Ungleichheit in der Malweise nicht aufzuheben: das Gesicht des Jünglings ist mit breiten Pinselstrichen hingesetzt, während das Gesicht des Mädchens Schraffierungen aufweist. Die beiden letzten Fassungen des *Frühlings* erinnern nur noch entfernt an das Streben nach Vollendung, das einige Jahre zuvor die verschiedenen Varianten der *Anbetung* und des *Bezauberten Jünglings* kennzeichnete.

Nachdem Hodler den *Auserwählten* und den *Frühling* an der XII. Sezessionsausstellung in Wien 1901 gezeigt hatte, schrieb er seinem Solothurner Gönner Oskar Miller, der anscheinend die Bedeutung dieses Ereignisses unterschätzt hatte: «Aus diesen einigen Zeitungen können Sie ungefähr sehen welcher unser Erfolg war in der Wiener Sezession: immerhin etwas besser als ein armes ‚Erfölgli'. Das beweisen besonders die gegen uns und speziell gegen mich gerichteten Artikel, auf die ich aber stolz bin[41].» In einem Brief an seinen Freund Cuno Amiet, der mit ihm in Wien ausstellte, erläuterte Hodler diesen Gedanken: «Oscar Miller habe ich geschrieben und ihm erklärt, auf Deutsch, daß es nicht bloß ein ‚Erfölgli' gewesen sei in Wien. Das ist dann doch nicht so leicht zu erringen und es wäre ungerecht, so was abzuzwacken[42].» Hodler scheint im *Blick ins Unendliche*[43] die Vorstellung zu illustrieren, die er sich von seinem Erfolg machte (**39**).

Ein Jüngling (es ist der etwa 15jährige Hector) steht nackt mit den Händen vor der Brust auf dem höchsten der Berggipfel, die aus einem Nebelmeer aufragen. Er soll die reine Freude zum Ausdruck bringen, die die Bezwingung der Höhe dem Menschen verschafft, die Genugtuung, die sich allen mitteilt, die den höchsten Gipfel erstiegen haben und nun stolz den Kreis der sie umgebenden Berge betrachten. Diese Darstellung fordert fast den allegorischen Titel «Triumph des Emporkömmlings» heraus, ist doch der Halbwüchsige auf dem Gipfel der Alpen Sinnbild des Herrscherwillens und die personifizierte Selbstzufriedenheit. Hodler läßt den schönen Körper seines Sohnes nicht mehr durch die Gestalt eines verzückten Mädchens bewundern wie im *Frühling*; sondern er setzt ihn unmittelbar der Bewunderung des Betrachters aus. Der Jüngling scheint leicht berauscht zu sein, weniger von der reinen Höhenluft, als von seinem Aufstieg, der ihn emporgehoben hat



(39) Blick ins Unendliche I um 1902

über die Nebelschwaden, die noch bis vor kurzem den nunmehr glänzenden Namen Ferdinand Hodlers in Anonymität hüllten. Denn auch hier kleidet Hodler sein eigenes Empfinden in die Gestalt seines Sohnes. Hodler, von Wien in die Heimat zurückgekehrt und noch ganz eingenommen von Komplimenten Kaiser Franz Josefs, wähnt sich tatsächlich auf dem Gipfel des Ruhmes. Keineswegs haben besondere Leistungen Hectors – damals ein Mittelschüler, der sich zwar im Schreiben französischer Aufsätze auszeichnete – seinen Vater angeregt, «ihn auf die höchsten Gipfel des Lebens und des Glücks zu begleiten» (Loosli). Nur die Berauschung an seinem eigenen Erfolg ließ in der naiven Phantasie Hodlers die narzißtische Gestalt entstehen, die wir im *Blick ins Unendliche* vor uns haben.

(40) Stehender Knabe 1898

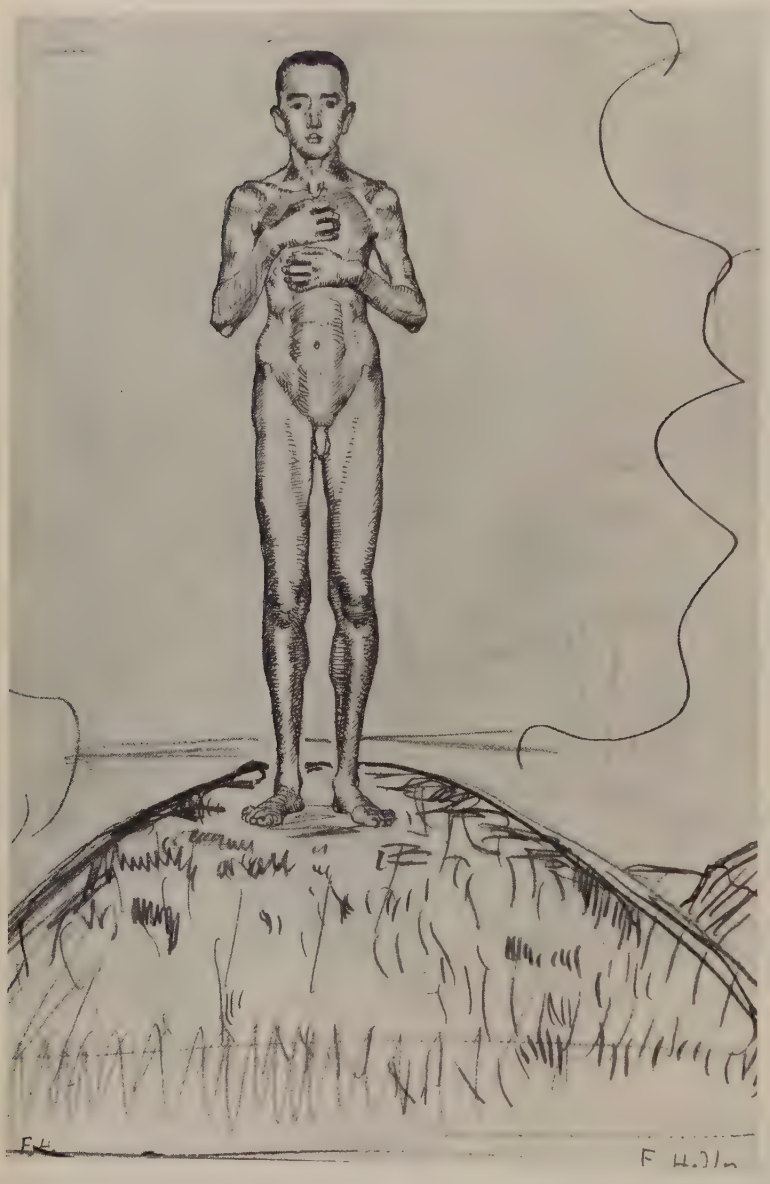
(41) Knabe am Bach um 1898

Die Anfänge der Bildidee lassen erkennen, welche Gefühle den Maler bewegten, als er die Figur und ihre Umgebung herausarbeitete. Das Urbild für den *Blick ins Unendliche* entstand 1898, also mitten in dem heftigen, damals noch unentschiedenen Kampf, den Hodler um die Annahme seiner letzten Kartons zum *Rückzug aus Marignano* führte. Die Wendung, die jener Streit nahm, scheint bei der Entstehung des *Blicks ins Unendliche* mitbestimmend gewesen zu sein. Die Studie des *Stehenden Knaben* von 1898, die Hector von vorn, mit den Händen vor der Brust zeigt (**40**), gibt nicht nur den einzigen genauen Anhaltspunkt für die Datierung der Werke, auf denen er zwischen 1895 und 1901 erscheint; sie stellt ihn auch in einer Haltung dar, die verschieden von jener ist, durch die der Maler bisher seine Naturempfindungen ausdrückte. Im Vergleich mit der gewollt andächtigen *Anbetung* (1893–1894) und dem beschaulichen *Bezauberten Jüngling* (1894–1895) ver-

(42) Knabe an der Quelle um 1898

(43) Stehender Knabe um 1898

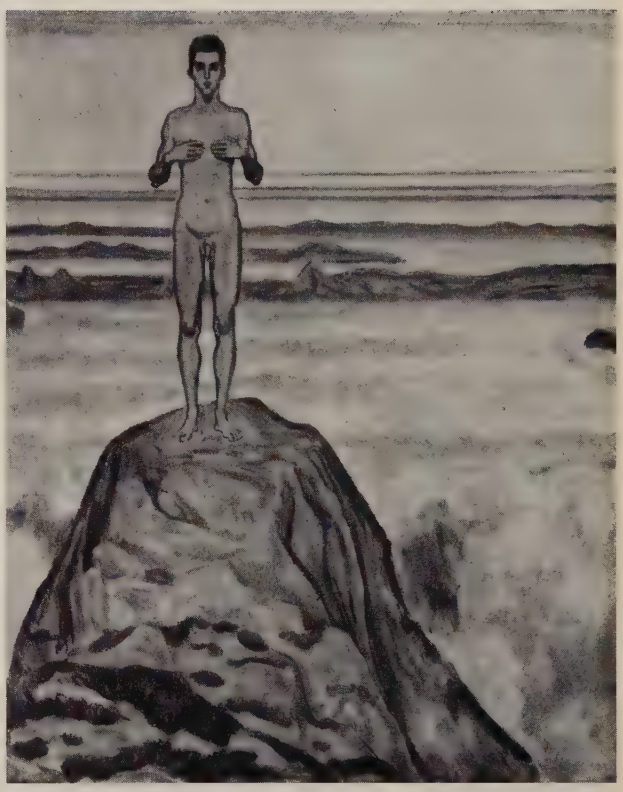
leihen die auf den Körper zurückweisenden Hände der Ergriffenheit des jungen Sohnes einen überraschend introvertierten Charakter. Die gleiche Haltung nimmt Hector auf einem kleinen Bild, *Der Knabe am Bach* (**41**) (wohl auch aus dem Jahre 1898), ein. Ernsthaft und gesammelt steht er vor uns, die Hände auf die Brust gelegt, als höre er in seinem Pulsschlag das Echo des neben ihm fließenden Baches. Das Bild spricht uns durch sein aufrichtiges Naturgefühl an. Nachdem Hodler die Grundstellung gefunden hatte, ging er daran, sie auch im Profil auszuwerten, wie z.B. in der Studie zum *Knaben an der Quelle* um 1898 (**42**), ohne jedoch seine zeichnerischen Versuche bis zum Bild weiterzuführen. Anderswo variiert Hodler die frontale Stellung Hectors, indem er ihn einen Arm an die Stirn heben läßt (**43**)[44], als schütze er seine Augen vor der aufgehenden Sonne, womit sich auch eine Beziehung dieses Motives zum *Tag* herausstellt. In den Studien um 1899–1900, also



(44) Jüngling auf dem Gipfel
um 1900

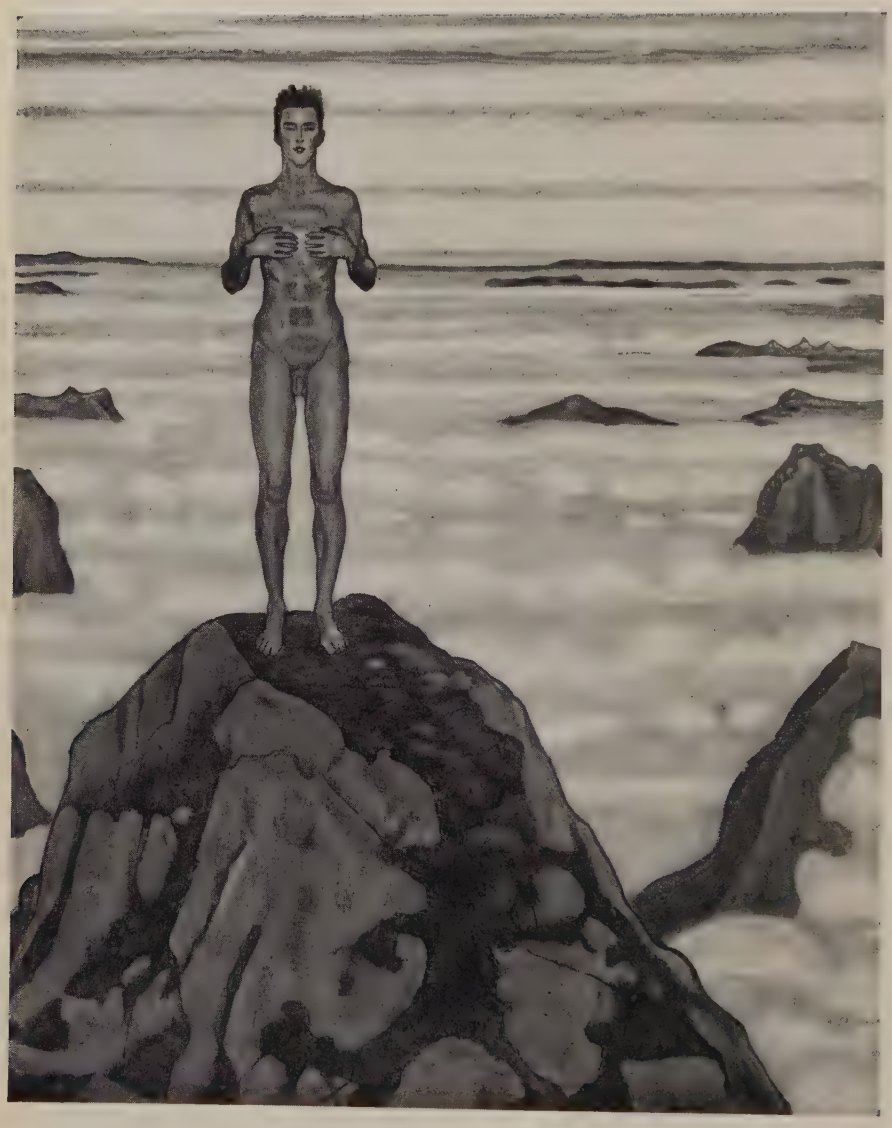
von dem Augenblick an, da Hodler seines Sieges über die Gegner sicher war, erscheint Hector wieder; zuerst im Profil am Fuße eines Hügels[45], dann von vorn auf einem Hügel[46] und schließlich auf dem Gipfel (**44**). Wir sind also der Gestalt vom Bach an den Hügel und vom Hügel auf den Gipfel gefolgt, ein Aufstieg, der die äußersten Anstrengungen Hodlers um die Verwirklichung der *Marignano*-Fresken widerspiegelt. Ist der *Tag*, der ebenfalls im Laufe der Jahre 1898–1900 entstand, sein erster Lobgesang, so betont der *Blick ins Unendliche* Hodlers Siegesbewußtsein noch infolge des strengen Kampfes um *Marignano*.

(45) Blick ins Unendliche II um 1902



(46) Blick ins Unendliche III um 1902/03

Zu welchem genauen Zeitpunkt wurde der *Blick ins Unendliche* gemalt und welches ist die erste Fassung? Eine einzige ist allgemein durch Reproduktionen bekannt[47]. Zwei große Fassungen werden von C. A. Loosli[48] und W. Y. Müller[49] erwähnt. In Wirklichkeit hat Hodler nicht weniger als fünf Varianten vom *Blick ins Unendliche* gemalt, wenn man ein kleines Bild (**48**) berücksichtigt, das zur gleichen Serie gehört. Eine Fassung war an der XIX. Ausstellung der Wiener Sezession im Februar 1904 ausgestellt[50], doch ist nicht festzustellen, auf welche Variante sich dieser Terminus ante quam bezieht, denn keines dieser Bilder ist datiert, und wir wissen nicht, in welchen Sammlungen sie sich gegenwärtig befinden. Die älteste Fassung scheint jene zu sein, auf der sich die Bergketten, übrigens zahlreicher als bei den andern Varianten, hinter dem Körper des Jünglings durchziehen, ebenso auch das parallele Band der Wolken am Horizont (**39**). Das Alter Hectors ist der einzige, wenn auch unsichere Anhaltspunkt für die Datierung des Bildes. Er scheint ein wenig älter zu sein als auf der ersten Fassung des *Frühlings* von 1901 (**31**) und etwas jünger als im *Bewunderten Jüngling* von 1903 (**49**). Wir können also die erste Fassung des *Blicks ins Unendliche* bis zum Vorliegen genauerer Dokumente nur ungefähr um 1902 datieren. Auf einer andern Variante (**45**) scheint Hector etwa das gleiche Alter zu haben wie auf der ersten. In fragezeichenähnlicher Form schlingt sich ein Band um seinen Körper und verdeckt das Geschlecht. Man fragt sich, welche Gründe den Maler be-



(47) Blick ins Unendliche IV um 1904

wogen haben mögen, die Nacktheit der Figur zu verhüllen, eine Nacktheit, die hier nicht stoßender ist als jene seiner andern Figuren. Der Jüngling hebt sich klar vom Nebelmeer und vom Himmel ab, der bis zum oberen Bildrand von drei Wolkenstreifen durchzogen ist. Diese Herausstellung der Figur erlaubt es, die vorliegende Variante als die zweite zu betrachten. Die dritte («Mettlersche») Fassung (**46**) ist nicht, wie angenommen wurde, identisch mit der ersten, die einfach von Hodler später übermalt worden wäre, sondern es ist eine selbständige Fassung. Dafür sprechen gewisse Abweichungen, die sogar aus den photographischen Wiedergaben ersichtlich sind und die sich durch eine bloße Übermalung schwerlich erklären ließen. So z.B. die Unterschiede in den Bergumrissen, in

(48) Blick ins Unendliche V um 1906

den Wolkenstreifen, in der Struktur der Felsen im Vordergrund, in der Modellierung der Figur und endlich in der Signatur. Hodler hat hier auf das Band verzichtet. Die dritte Fassung scheint zwischen den zwei erwähnten und zwei späteren Versionen zu liegen. Die vierte großformatige Fassung (**47**) nimmt die frühere Kompositionsgrundlage wieder auf; auch hier ist die Figur gegen den linken Bildrand verschoben; sie löst sich deutlicher als auf den ersten Fassungen vom Hintergrund ab. Auf dieser Variante scheint Hector zumindest das Alter des *Bewunderten Jünglings* zu haben, so daß sie wohl um das Jahr 1904 zu setzen ist. Noch später, vielleicht 1906, dürfte die kleine «Günzburgersche Fassung» (**48**) entstanden sein[51]. Die Gestalt des Jünglings beherrscht das Bild, die Berge sind verschwunden, die räumliche Tiefe wird kaum angedeutet durch einige Felsen an den Bildrändern.

Anfang 1903 fuhr Hodler auf Einladung des Arztes Dr. Anton Loew, der den *Auserwählten* an der Sezessionsausstellung von 1901 erworben hatte, nach Wien. Hodler wollte das Bild von 1893 kopieren, da sich die Temperafarbe von der Leinwand zu lösen begann. Der auf zwei Wochen berechnete Aufenthalt in der österreichischen Hauptstadt dehnte sich über zwei Monate aus. Hodler wurden außerordentliche Ehrungen von seiten seiner Gastgeber zuteil; in allen Briefen an seine Schweizer Freunde berichtet er leicht verwundert und zugleich selbstgefällig davon. Wir geben hier einen dieser Briefe wieder; er ist auf dem Briefpapier des Grand-Hotels am Kärtnerring geschrieben, vom Februar 1903 datiert und an den Maler Eduard Boss gerichtet:

«Lieber Freund Boss,

Es sind nun bald sieben Wochen dass ich hier bin. Endlich komme ich meinem Versprechen nach Ihnen zu schreiben.

Man machte es mir in Wien so angenehm als möglich. Gefeiert wurde ich zur Genüge; große, grosse Fressen bei verschiedenen reichen Privaten, fast fortwährend – heute wieder zweimal u.a.m. Auch die Sezession hat mir eine Fête gemacht. Kurz, ich werde ganz nobel behandelt. Im eigenen Land ist keiner Prophet, sagt man.

Ich werde wahrscheinlich zwei Bilder im Museum haben. Die Sache ist noch nicht ganz abgemacht.

Den *Elu* habe ich zum zweiten Male gemalt. Ich bin in einem der größten Hotels logiert und zwar wie ein Prinz. Der Käufer des *Auserwählten* hat mich so eingeführt.

Es gibt hier viele große Weiber – breite Hüften. Sehr hübsch selten, viel öfter schön im ganzen Körperbau. Es gibt auch kleine und der Gegensatz ist oft frappanter Art.

Ich werde Mittwoch oder Donnerstag nach München abreisen und ein paar Tage dort bleiben. Komme dann über Bern, wo ich Sie sehen werde. Ich werde aber wieder nach Wien kommen später. Für jetzt habe ich das Bild nach Venedig abzusenden, sonst würde ich meinen Aufenthalt in die Länge ziehen.

Mit bestem Gruß an Sie und Ihre Frau

Hodler[52].»

Nach seiner Rückkehr von Wien machte sich Hodler daran, zwei große Kompositionen zu malen: *Die Wahrheit*[53] und den *Jüngling, vom Weibe bewundert (Der bewunderte Jüngling)* (**49**); er wollte sie auf eine Ausstellung hin vollenden, von der er sich für seine Laufbahn Entscheidendes versprach. Die Wiener Sezession hatte ihn und zwei weitere Maler aus der Schweiz, Cuno Amiet und Alexandre Perrier, eingeladen, eine repräsentative Auswahl ihrer Werke an die XIX. Internationale Ausstellung zu schicken, die in Wien Anfang 1904 eröffnet werden sollte. Im Frühjahr 1903 kamen der Präsident der Sezession, der Maler Carl Moll, und sein Kollege Kolomann Moser nach Genf, um die Bilder von Hodler auszuwählen. Seine 31 Gemälde, die auf den Ehrensaal und einen zweiten großen Saal verteilt werden sollten, waren als Mittelpunkt der Ausstellung gedacht. Neben den Schweizern stellten als wichtigste Maler aus: der Norweger Edvard Munch, der Finne Axel Galén, der Holländer Thorn Prikker und die Deutschen Hans von Marées, Ludwig von Hofmann, Wilhelm Laage und Emil-Rudolf Weiss. Gleichzeitig mit Wien baten auch Venedig, Berlin und München (wo Hodler soeben zum Mitglied der Sezession ernannt worden war) um Werke des Malers. Hodler konnte also seinem Freund Albert Hablützel schreiben: «Diese Einladung, das siehst Du selbst, ist eine Auszeichnung für Amiet wie für mich... Diese speziellen Einladungen bedeuten etwas: überall wo eine Kunstbewegung ist, muß ich mithelfen[54].» Der *Bewunderte Jüngling* ist Ausdruck der Genugtuung, die Hodler nach seinem glorreichen Wiener Aufenthalt von 1903 empfand.

In einer Notiz beschreibt Hodler um 1909 das Bild mit folgenden Worten: «Hier hatte ich einmal das gefährliche Spiel versucht, das Interesse rechts auf das Bild zu lenken, auf den Jüngling. Das Gleichgewicht entsteht durch eine linke, ebenfalls isolierte Figur, die auch in der Farbe separiert ist. In der Mitte sind grün gekleidete Frauen. Wie im *Tag*, im *Auserwählten*, in der *Wahrheit*, sind die Formen zu jeder Figur in einer gleichen Ordnung, wie eine Blume ein Ganzes bildend. Das Bild ist eben etwas Immobiles. Das ist auch eine Kraft von der Notiz zu nehmen ist. In der Natur wechseln fortwährend die Gestalten. Ich nehme sie in dem Momente, wo dieselben in den angenehmsten Linien sich verhalten[55].»

Der *Bewunderte Jüngling* ist tatsächlich in der Form einer Blumenkrone komponiert; jede Figur entfaltet sich wie ein monumentalisiertes Blütenblatt, gemäß dem Prinzip, das 10 Jahre zuvor im *Auserwählten* erstmals angewandt wurde. Wenn auch die Blume als Motiv mit der Zeit aus den Bildern Hodlers verschwindet, bleibt sie dennoch in seinen Werken präsent, entweder als ordnendes Prinzip der Figuren, wobei sich der Parallelismus der Natur buchstäblich auf die Figuren überträgt, oder als zusätzliches dekoratives Element. In der ersten Fassung des *Bewunderten Jünglings* ist die direkte Beziehung zur Natur durch die Blütenzweige gegeben, die der Jüngling hält. Diese formale Bezugnahme wird aber andererseits durch die Selbstgefälligkeit, die von der Jünglingsfigur ausgeht, gleichsam erstickt. Denn die Bedeutung des Bildes liegt viel mehr in seinem Gehalt als in der Kühnheit der Komposition, so wichtig diese auch für Hodler gewesen sein mochte.

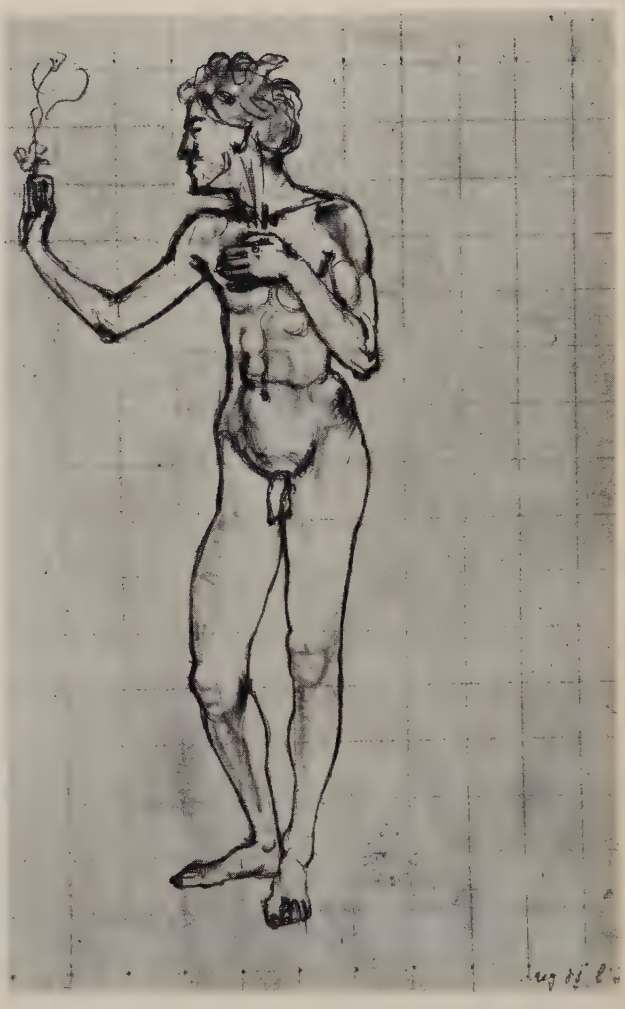
(49) Jüngling, vom Weibe bewundert I 1903

Der Jüngling, dem Hector als Modell diente, zieht die ganze Aufmerksamkeit auf sich. Zweige in den Händen, die Brauen ernsthaft zusammengezogen, stellt er seinen Körper stolz zur Schau. Im *Frühling* war sich der Heranwachsende noch schwach der Gegenwart des Mädchens bewußt; der *Bewunderte Jüngling* kehrt den vier von seiner Schönheit entzückten Frauen den Rücken; den Blick in die Weite gerichtet, schenkt er ihnen nicht die geringste Beachtung. Wie ist diese eingebildete Haltung zu deuten? Ganz gewiß nicht als Sinnbild der «ersten Liebeserfolge Hectors» (Loosli), da Hector damals 16jährig war und erst zwei Jahre später seinen ersten Liebesbrief an ein junges Mädchen schrieb, das er ein einziges Mal bei Freunden seiner Mutter getroffen hatte[56]. Nicht das Modell, wohl aber der Maler hatte einigen Grund, auf seine Eroberungen zu pochen. Sein «Erfölgli» in Wien von 1901 sollte sehr bald zu einem Triumph auswachsen. Hodler kostete den Vorgeschmack schon bei seinem fürstlichen Aufenthalt im Grand-Hotel am Kärntnerring. Wurde er nicht «zur Genüge gefeiert», «nobel behandelt von reichen Privaten» und zweifellos bewundert von schönen Wienerinnen «mit breiten Hüften»? Es ist demnach die Eitelkeit des Künstlers *und* des Mannes, die der Konzeption des *Bewunderten Jünglings* zugrunde liegt. Offensichtlicher als im *Frühling* identifiziert sich Hodler hier mit der Gestalt seines Sohnes, der vor den ihn vergöttern-den Frauen eine Eitelkeit zur Schau stellt, die sich auf einen zwar bemerkenswerten, aber auch trügerischen Ruhm stützt.

(50) Die Empfindung 1901–1902

Wie der *Auserwählte* scheint auch der *Bewunderte Jüngling* aus der Verbindung zweier Motive hervorgegangen zu sein: aus dem *Bezauberten Jüngling* von 1894 und der vierfigurigen *Empfindung* (**50**) von 1901–1902. Die männliche Figur ist beinahe wörtlich übernommen worden; die wenigen Abweichungen aber, Ergebnis zahlreicher Studien, veränderten ihre ursprüngliche Bedeutung. Der Reigen der vier Frauen erinnert nur noch von ferne an die *Empfindung*; dort schritten die vier

(51) Ergriffener Jüngling um 1901

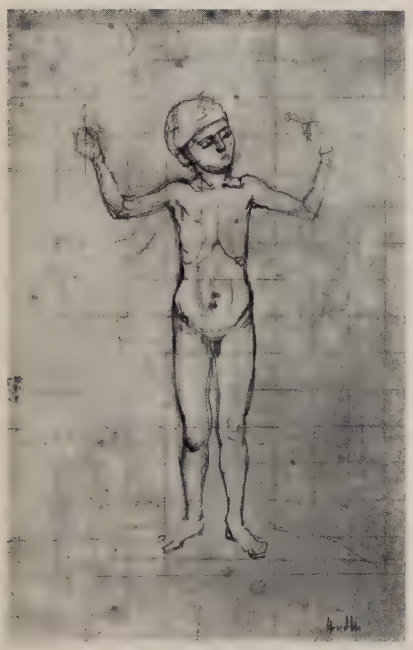


(52) Jüngling mit Blume um 1902

weiblichen Figuren in einer Art übersteigerten Entzückens auf einer mit Mohnblumen übersäten Wiese; hier richtet sich ihre Ekstase auf den schönen, aber gleichgültigen jungen Mann. Formal stimmt die äußerste weibliche Figur links der *Empfindung* mit dem *Ergriffenen Jüngling* (**51**) überein; diese Stellung entwickelt sich von dort zum *Jüngling mit Blume* (**52**) und schließlich zum *Jüngling, die Harmonie ahnend* (**57**), wie Hodler diese Studie zum *Bewunderten Jüngling* nannte.

Die männliche Figur aber leitet sich wohl eher vom *Bezauberten Jüngling* als von der *Empfindung* ab. Die Entwicklung, die bei der Darstellung des Heranwachsenden im Zeitraum von 10 Jahren eingetreten ist, läßt sich vor allem an zwei Details ablesen: an der Haltung der Arme und an der Blickrichtung. Im *Bezauberten Jüngling* hält dieser seine Arme bescheiden gesenkt – ausgenommen auf einer Skizze (**54**) –, während sein Blick und sein ganzes Auftreten andeuten, wie sehr er vom Naturgefühl erfüllt ist. Hodler nimmt das gleiche Motiv in den folgenden Jahren wieder auf; der junge Mann hält nun aber die Arme frohmütig empor. Wenn auch die Gebärde nicht ganz überzeugt, so wird doch ihre Bedeutung durch den nach vorn gerichteten Blick unterstrichen (**55**)[57]. Dieser Blick gilt nicht mehr der Schönheit der Blumen, er hat sich losgelöst und richtet sich in die Ferne, als wäre der Jüngling in seiner Ichbezogenheit der Umgebung gegenüber empfindungslos geworden. Im letzten Stadium wird auch die gehobene Geste überflüssig, und das eitle Posieren drückt sich nun völlig durch den Körper aus (**56**). Bei den zahlreichen Studien zum *Bewunderten Jüngling* von 1903 kommt Hodler schließlich auf die Haltung des *Bezauberten Knaben* zurück, wobei er ihn aber den

(53) Weibliche Figuren zum «Bewunderten Jüngling» um 1903



(54) Studie zum «Bezauberten Jüngling» um 1893

(55) Knabe mit Blumen um 1898

(56) Jüngling mit Zweigen um 1900

Blick geradeaus richten läßt (**57**). Im weitern verlängert er von Mal zu Mal die Zweige, bis sie den Kopf Hectors überragen; von den symbolischen Zweigen eingerahmt, steht der Jüngling gleichsam als Bannerträger des Parallelismus da. Hector verkörpert schließlich nicht mehr die Naturbetrachtung, sondern den Höhepunkt des Hodlerschen Parallelismus, und die ihn bewundernden Frauen scheinen dieser «Inkarnation des Parallelismus» zu huldigen.

Schon von der ersten Fassung des *Bewunderten Jünglings* an bot die Anordnung der vier weiblichen Figuren Hodler einige Schwierigkeiten. Dies geht aus den Vorstudien für die Gruppe hervor (**53**). Die schließlich erarbeitete Komposition, bei der die Figur links außen auf gleicher Höhe steht wie der Jüngling, hat den Maler nicht völlig befriedigt, denn sogleich nach seinem Erfolg in Wien, 1904[58], nahm er eine zweite Fassung des *Bewunderten*

(57) «Jeune Homme pressentant l'harmonie» um 1903

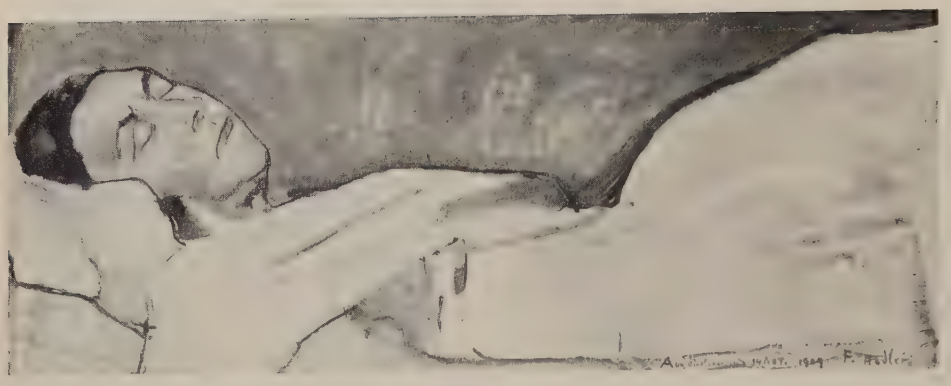
(58) Jüngling, vom Weibe bewundert II um 1904–1915(?)

Jünglings in Angriff (**58**). Er beschränkte sich auf drei weibliche Gestalten, die er ebenfalls auf zwei Ebenen stellte. In der ersten Fassung waren die Figuren am Fuße eines grasbestandenen Hügels angeordnet, dessen doppelt geschwungene Horizontlinie der von den Köpfen beschriebenen Kurve folgt; in der zweiten Fassung deutet Hodler den Graswuchs nur noch an und reduziert die Horizontlinie auf eine einfache Kurve. Unter diesem Gewölbebogen verstärkt sich der Zusammenhalt der Figuren, und der flächige Hintergrund läßt ihre dekorative Gebärde und ihre monumentalen Proportionen klarer hervortreten. Noch überraschender aber als diese Vereinfachungen ist das Weglassen der Zweige in den Händen des Jünglings. Die Frauen wenden sich also nicht mehr dem Bannerträger des Parallelismus zu; ihre Bewunderung gilt allein dem Körper des Mannes. Nach seinem Wiener Erfolg verzichtet Hodler auf die Bezüge zur Natur, und die Bewunderung, die

seine Figuren früher für die Schönheit der Blumen empfanden, richtet sich nunmehr auf ihre eigene ins Egozentrische gesteigerte Vollkommenheit.

Zusammen mit Cuno Amiet fuhr Hodler Anfang 1904 nach Wien, um an Ort und Stelle seinen Triumph auszukosten. Die ganze Presse nahm zu Hodlers Werken Stellung, und die wichtigsten Wortführer des Jugendstils, Franz Servaes und Ludwig Hevesi, begrüßten in ihm den Erneuerer der monumentalen Malerei[59]. Bei den Wiener Kunstfreunden stießen die Bilder Hodlers auf lebhaftes Interesse. Einer der bedeutendsten Sammler, Baron Carl von Reininghaus, kaufte allein acht seiner Gemälde, darunter so wichtige Werke wie die erste Fassung der *Lebensmüden*, die *Wahrheit* und der *Bewunderte Jüngling*. Am 11. Februar sandte Hodler seinem alten Freund Albert Trachsel eine Postkarte folgenden Inhalts: «Mon cher Albert, tes commissions sont faites. Tu recevras des journaux et tu verras que ton compatriote à Vienne a un sacré estomac. Je reste encore ici jusque vers le milieu de la semaine prochaine. Je rentrerai après avoir fait de sérieuses affaires à Vienne. Tu t'apercevras que, malgré des nuits d'orgie, il me reste encore quelques forces[60].» An Eduard Boss schrieb Hodler am gleichen Tag: «Bis jetzt habe ich für 28 Tausend Franken Geschäfte gemacht – das ist schon ein bedeutender Betrag[61].» Cuno Amiet gegenüber wird Hodler später feststellen: «In Wien hatte ich damals (es ist jetzt schon in der Vergangenheit) für 52 Tausend Frs. Geschäfte gemacht[62].» Bei ihrer Rückkehr aus Wien veranstaltete Albert Trachsel zu Ehren von Ferdinand Hodler und seiner Kollegen, Cuno Amiet und Alexandre Perrier, ein großartiges Künstlerbankett. Ferdinand Hodler war zum gefeierten Maler geworden, der «Geschäfte» machte, sogar «große Geschäfte».

Neben diesen äußeren Beweggründen erklärt sich die Entstehung von Bildern wie der *Bewunderte Jüngling* auch aus Hodlers sozialer Herkunft. Sohn eines Schreiners, hat er seine Laufbahn ganz unten begonnen, zuerst als Dekorationsmaler, dann als Maler von Schweizer Veduten für Touristen. Nach kurzer Schulzeit und trotz seiner Ausbildung bei Barthélemy Menn war Hodler im wesentlichen doch Autodidakt; allein schuf er sich seine Art des Sehens und des Malens. Bis zu seinem 50. Lebensjahr führte er einen ungemein harten Lebenskampf. Seine ganze Willenskraft war auf Erfolg gerichtet. Diesem festen Willen verdankt Hodlers Stil denn auch seine außergewöhnliche Kraft. Unter vielen Opfern und Kämpfen hat er schließlich seine Auffassung des Parallelismus seinen Kritikern gegenüber durchgesetzt, die ihn zurückgewiesen oder ignoriert hatten. «Im Parallelismus liegt meine Bedeutung», äußerte er einmal, «darum bin ich nicht bloß ein Maler unter Malern, sondern ein Datum[63]!» Es hat ihn 30 Jahre hartnäckigen Beharrens gekostet, bis endlich das Ausland in ihm einen der Wegbereiter des Jugendstils erkannte. Hodler, der den Hunger gekannt hatte, wurde reich; er, der geschmäht worden war, sah sich berühmt. Er aber, der die Not bezwungen hatte, war dem Ruhm nicht gewachsen. Die ihm zuteilgewordene Anerkennung stieg Hodler zu Kopf und machte ihn in Werken wie dem *Blick ins Unendliche* und dem *Bewunderten Jüngling* zum gefälligen Illustrator seines Erfolges.



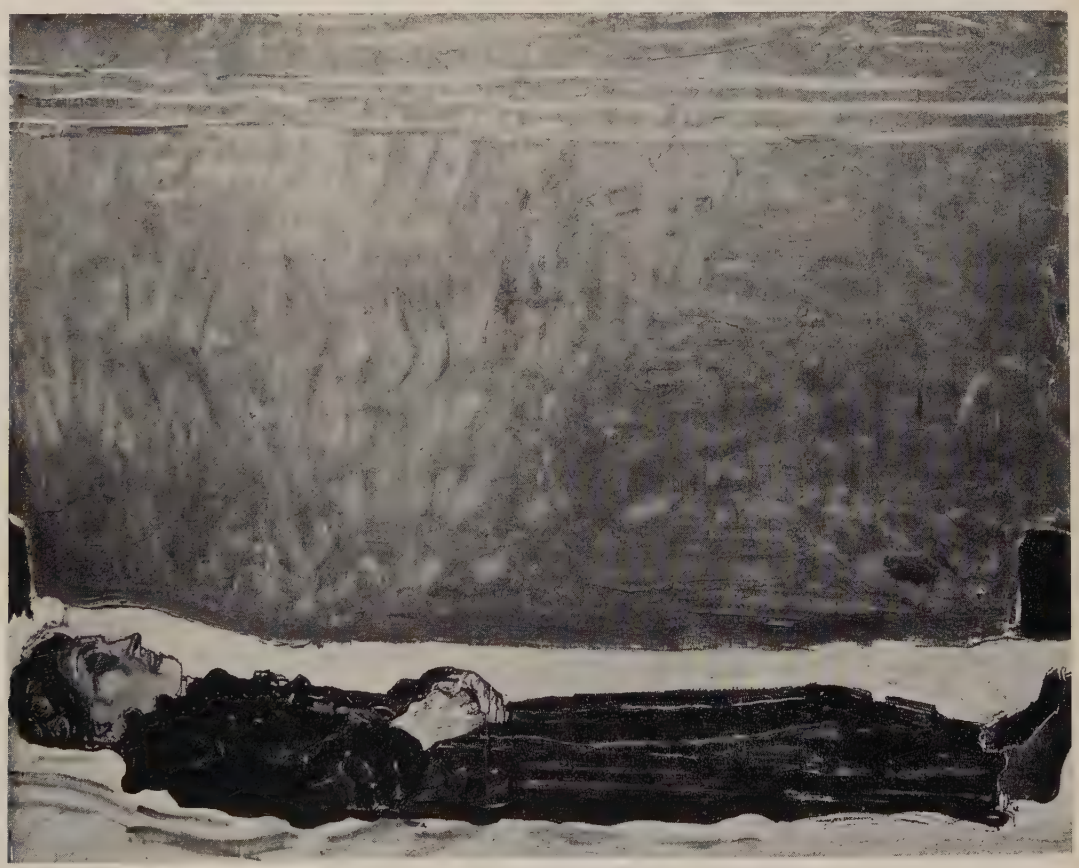
(59) Sterbende (Augustine Dupin) 1909

Zwischen dem *Bewunderten Jüngling* und der *Einmütigkeit*, einer großangelegten Komposition, die von 1911–1913 für das Rathaus zu Hannover entstand, vergingen etwa 10 Jahre, während deren Hector zu keinem Bild seines Vaters mehr Modell stand. Der Sohn ging seinen eigenen Weg; er wirkte aktiv in der Esperanto-Bewegung mit, während sich der Erfolg des Malers in einer Reihe Darstellungen vorwiegend weiblicher Figuren bestätigte. In diese Zeit fällt ein Ereignis, das nicht übergangen werden soll, denn es berührte Hodler und seinen Sohn tief.

Im Herbst 1909 erkrankte Augustine Dupin ernsthaft. Einer Freundin, die sie bisweilen in ihrer Einsamkeit besuchte, vertraute sie einige Monate vorher an: «Maintenant que Hector est un homme, je vais pouvoir vieillir tranquille[64].» Mutter und Sohn hatten gemeinsam die Sommerferien in Le Coin, in Hochsavoyen, verbracht; Ferdinand Hodler hatte sie seit einigen Jahren regelmäßig dorthin geschickt, um der sommerlichen Hitze der Stadt zu entgehen. Im August fuhr Hector als Delegierter an einen Esperanto-Kongreß nach Barcelona; als er einen Monat später zurückkehrte, fand er seine Mutter in einem kritischen Zustand. Auch sein Vater eilte unverzüglich nach Genf. Er hatte während des Sommers am Thunersee gemalt und zusammen mit Max Liebermann an der ersten internationalen Gemäldeausstellung in Interlaken teilgenommen. Hodler sollte das Lager von Augustine Dupin bis zu ihrem Tode nicht mehr verlassen. Loosli berichtet: «...nie habe ich ihn in einem solchen Zustande der inneren Empörung gesehen, wie gerade in den Tagen, die dem Hinschied seiner Jugendgeliebten vorausging[en][65].»

Vier Bilder der sterbenden (**59**) und toten Augustine Dupin vollenden den aufschlußreichen Zyklus der Bilder, die Ferdinand Hodler ihr im Laufe ihres Lebens widmete[66]. Zwischen der Verzücktheit der Gestalten, die er Anfang 1909 malte, z.B. das *Wandelnde Weib*[67], und dem Ernst dieser vier Bilder vom November des gleichen Jahres besteht ein ergreifender Gegensatz. Sie zeugen vom Erwachen echter Gefühle, das sich in der Schlichtheit des Ausdrucks kundtut. Die bleibende Bedeutung dieser Werke Hodlers gründet in einer Erfahrung, die das Schicksal des Malers in besonderer Weise prägte: der Erfahrung des Todes. Daß Hodler nicht die gleiche Menschlichkeit erreicht, sobald der Erfolg sein Werk bestimmt, dafür soll nicht der Erfolg an sich verantwortlich gemacht werden, sondern die Tatsache, daß es nicht

in Hodlers kämpferischer und derber Natur lag, den vergänglichen Ruhm auszudrücken. Der Tod Augustine Dupins brachte ihm die harte Vergangenheit zurück. Seit seiner Kindheit war ihm das Antlitz des Todes wohlbekannt; er erinnerte sich der Tapferkeit seiner Gefährtin in den Jahren des Kampfes, die seinen eigenen Charakter stählten. Er verspürte im Angesicht der Sterbenden die Nichtigkeit des Erfolges und das Fatum seines Schicksals. Er verlieh dem Gesicht Augustines bald leidende, bald friedliche Züge. Die leicht okkerfarbige Haut, zuweilen grünlich gebrochen, verbindet sich kontrastreich mit dem ruhigen Weiß der Bettlaken. Auf das letzte Bild (**60**) schrieb Hodler die Worte: «17 novembre. 1909. F. Hodler. Augustine Hodler-Dupin, morte le 16 nov. 1909.» Es lag ihm daran, der Mutter Hectors seinen Namen zu geben, wenn auch erst postum[68].



(60) Die Tote (Augustine Dupin) 1909

(61) Einmütigkeit II 1913

Anfang 1911 erhielt Ferdinand Hodler den Auftrag, den Sitzungssaal im neuen Rathaus der Stadt Hannover auszuschmücken. Er verdankte diese bedeutende Bestellung der Empfehlung von Max Liebermann, dem ersten Präsidenten der Berliner Sezession. Für Hodler war das eine weitere Bestätigung seines europäischen Rufes. Es galt, eine Fläche von rund 5 m Höhe und mehr als 15 m Länge auszumalen. Das ihm vorgeschlagene Thema «Der Hannoveraner Reformationsschwur 1533» konnte der Maler frei gestalten. Nach einigen Versuchen kam Hodler auf die Idee der *Einmütigkeit*, die sowohl dem darzustellenden Ereignis als auch seinen Vorstellungen des Parallelismus entsprach: «Ich wollte die starke Einheit von jenem Moment bildlich dartun, und wenn Sie mich auf diesem Wege gehen lassen, so bin ich von dem guten Erfolg vollständig überzeugt[69]», schrieb er an die Behörden von Hannover, als er ihnen am 2. November 1911 die ersten Kompositionsskizzen einreichte. Die Auftraggeber legten der Verwirklichung seiner Ideen keinerlei Hindernisse in den Weg, und der Maler hatte die Genugtuung, sein monumentales Wandbild im Juni 1913, in Anwesenheit Kaiser Wilhelms II., eingeweiht zu sehen.

In der *Einmütigkeit* (**61**) wendet der Maler den Parallelismus ohne Zweifel am strengsten an; es ist eine Demonstration (man ist versucht zu sagen ad absurdum) der Hodlerschen Theorie über die Einheit des Werkes durch Wiederholung gleichartiger Formen. Im Mittelpunkt des Gemäldes steht der Redner (**63**) als Wortführer der ihn umgebenden Versammlung. Die Beine gespreizt, eine Hand aufs Herz gelegt, die andere zum Schwur erhoben, spricht er feierliche Worte. Rechts und links von ihm ahmt eine Anzahl Männer seine Schwurhaltung emphatisch nach. Dr. Alphonse Maeder und nach ihm Thomas Roffler[70] wollten in dem Wald emporgehobener Arme nicht nur die Darstellung der Reformation, sondern auch «den sublimsten Ausdruck» neuzeitlicher Demokratie sehen. Guillaume Apollinaire, der am Salon d'Automne von 1913 die zweite Fassung der *Einmütigkeit*[71] sah, verlieh der Auffassung der französischen Kritik in einer seiner Kunstchroniken Ausdruck: «La grande fresque pour brasserie munichoise qu'il [Hodler] intitule *Unanimité* me semble la chose la moins faite pour être goutée ici [...] On n'a que faire du parallélisme brutal d'un Hodler qui paraît plus Prussien encore que Suisse[72].» Wenn Hodler seiner Einsendung an den Salon d'Automne

(62) Der Redner (Hector Hodler) um 1912

auch die Rosette der Ehrenlegion verdankt, so verdankt er ihr ebenfalls, seither in Frankreich verkannt geblieben zu sein, und zwar unverdienterweise, namentlich wenn man sein Werk als Landschaftsmaler berücksichtigt. Wie dem auch sei, in der *Einmütigkeit* erkennen wir gewissermaßen die transponierte Darstellung einer schweizerischen Landsgemeinde. Zwar beruht die bildhafte Wirkung der Komposition auf der beinahe endlosen Wiederholung des Schwurgestus, doch beeinträch-

(63) Der Redner um 1913

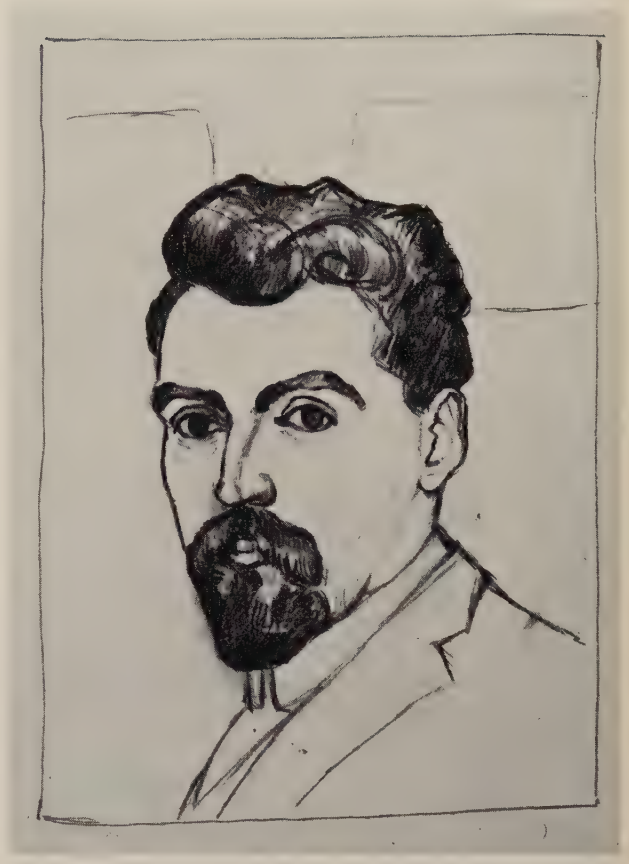
tigt der Nachdruck, der auf diese stereotype Gebärde gelegt wurde, den geistigen Gehalt des Bildes. Es ist durchaus berechtigt, dem Überschwang an Muskeln und an Willenskundgebung jenes Sinnbild der Schweiz vorzuziehen, das Hodler in seinem *Wilhelm Tell*[73] verwirklicht hat.

Der Zentralfigur, dem sogenannten Redner, stand wiederum Hector Modell, zum mindesten im Anfangsstadium der Komposition. Es besteht zwischen den ersten gemalten Studien, auf denen der Sohn des Malers deutlich erkennbar ist (**62**), und den letzten (**63**) ein solcher Unterschied in der Physiognomik, daß man sich fragen kann, ob der Maler nicht ein anderes Modell gewählt oder aber auf ein Modell verzichtet und die Figur Hectors derart stilisiert hat, daß jegliche Ähnlichkeit zugunsten der Ausdruckskraft verlorenging. Von den Zügen Hectors wurden nur die Linie des Haaransatzes, das etwas platte Nasenbein, der Schnitt des Schnauzes und des Bartes beibehalten. Schließlich ist aber die Frage der Identität des Modells von nicht zu großer Bedeutung; wichtiger ist hingegen die Frage, weshalb Hodler als Modell zur Zentralfigur der *Einmütigkeit* seinen Sohn wählte. Hector Hodler spielte eine führende Rolle in der Esperanto-Bewegung, die sich für die Einheit unter den Nationen durch eine gemeinsame Sprache einsetzte. Somit hielt sich Hector an den ethischen und ästhetischen Grundsatz seines Vaters: «Was die Menschen eint, ist stärker, als was sie trennt[74].» Die *Einmütigkeit* ist eine aufrichtige, wenn auch etwas überspitzte Illustration dieser Überzeugung. Für einmal ist die ideelle Identifizierung zwischen dem Maler und dem «Redner» – in der Gestalt seines Sohnes – nicht bedeutungslos: Ferdinand und Hector Hodler waren durch den großartigen Traum von der Verbrüderung der Menschheit eng verbunden, beide arbeiteten auf ihre Weise an seiner Verwirklichung.

Gerade zu der Zeit, als Hodler seinem Sohn die Züge des kraftstrotzenden «Redners» verlieh, erkrankte Hector und mußte sich in der Folge in Leysin niederlassen. Die Tuberkulose, der alle Verwandten Hodlers zum Opfer gefallen waren, griff nun auch nach Hector. Wer weiß, ob in der machtvollen Figur, die Hodler seinem «Redner» gab, neben der Projizierung seiner eigenen Vitalität nicht auch eine gewisse Beschwörung steckte: als ob der Vater seinem Sohn die physische Kraft einzuflößen suchte, mit der er die Gestalt ausstattete, um ihn so vor der Krankheit zu bewahren? Sind wir nicht schon 20 Jahre früher, beim *Auserwählten*, einem ähnlichen Phänomen begegnet?

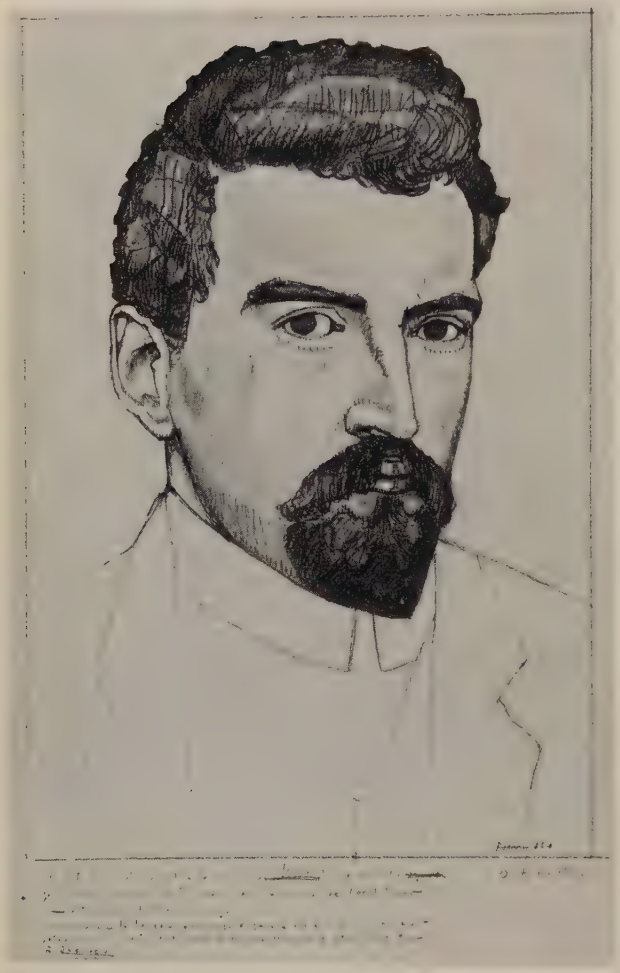
Im Legat H. Hodlers an die Museen von Zürich, Bern und Genf finden sich eine Bleistiftstudie und drei Hector darstellende Ölbilder. Die Studie ging an das Musée d'Art et d'Histoire in Genf, das eine der gemalten Porträts ans Berner Kunstmuseum und die beiden andern an das Kunsthaus Zürich. Sie sind weder signiert noch datiert und zwei davon unvollendet. C. A. Loosli schreibt in seinem Generalkatalog zwei[75] von drei erwähnten Ölbildern F. Hodler zu und datiert sie 1914. Das «kleine» *Bildnis von Hector Hodler* (Kunsthaus Zürich) wird von ihm nicht aufgeführt, hingegen ein anderes[76], das er 1913–14 datiert. Dieses wäre also nach Loosli chronologisch das erste der vier Porträts, die Hodler von Hector gemalt hätte; es befindet sich nicht im Nachlaß und ist uns bisher nicht bekannt geworden. Nur die Zeichnung im Genfer Museum und das entsprechende Bild im Kunsthaus Zürich wurden kürzlich beschrieben und wiedergegeben[77]. Keines der drei Bildnisse aus dem Nachlaß noch jenes unbekannte, das Frau Hector Hodler gehörte, wurde bisher besprochen.

Looslis Zuschreibung der Bildnisse Hectors an Ferdinand Hodler und die Datierung auf 1914 bedarf einer sorgfältigen Überprüfung. Um das Datum festzulegen, halten wir uns am besten an die Selbstbildnisse von Hector (es sind etwa 40), die er unter Anleitung seines Vaters zeichnete oder malte. Hodler wünschte dringend, daß sein Sohn gleich ihm Maler würde. Hector zeichnete als Kind gerne, aber schon in jungen Jahren widmete er sich eifrig dem Esperanto-Studium und willigte nie ein, darauf zu verzichten. Wenn er als Mittelschüler Modell zum *Frühling*, zum *Blick ins Unendliche* und zum *Bewunderten Jüngling* stand, so tat er dies, um Geld zu verdienen. Wenn er von 1905 bis etwa 1916 einverstanden war, Unterricht bei seinem Vater zu nehmen – sporadisch übrigens, aber nicht ohne Erfolg, wie die Studien zeigen, die von ihm noch bestehen –, so offensichtlich nur, um die



(64) *Hector Hodler:* Selbstbildnis 1912

Unterhaltsrente zu rechtfertigen, die ihm sein Vater ausrichtete und die es ihm ermöglichte, die Schulden der von ihm geleiteten Esperanto-Zeitung zu decken. Immerhin erwarb sich Hector doch genügend Malkenntnisse, um seinem Vater bei der Vorbereitung des einen oder andern großen Werkes, z. B. der *Einmütigkeit*[78], als Gehilfe zu dienen. Einige der Selbstbildnisse Hectors tragen Aufzeichnungen, die ihm vom Vater diktiert wurden und hie und da sogar Anmerkungen oder Korrekturen von Hodlers Hand; das eine oder andere ist auch datiert. Zu den ältesten gehört jenes vom 3. Dezember 1907[79]. Mehrere Studien entstanden



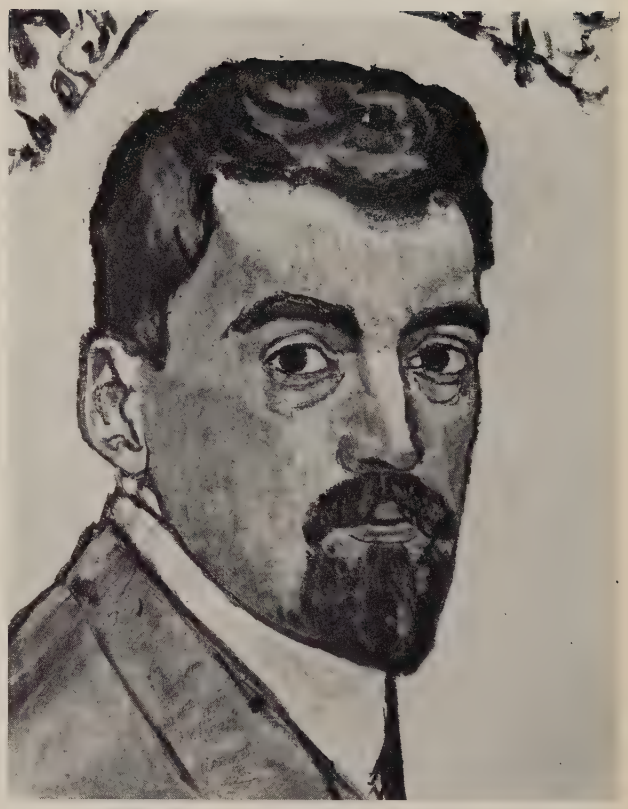
(65) *Hector Hodler:* Selbstbildnis 1911

(66) *Hector Hodler:* Selbstbildnis 1911–1912

im Oktober 1911, und auf einer (**65**), die stellenweise von Ferdinand Hodler korrigiert wurde, ist die Ähnlichkeit des Modells mit den drei Porträts aus dem Nachlaß besonders frappant. Zu der gleichen Studienreihe gehören auch zwei auf Papier gemalte Selbstbildnisse Hectors vom Dez. 1911[80]. Als letzte datierte er eine Zeichnung vom 6. Februar 1912 (**64**); dem augenscheinlichen Alter des Dargestellten nach zu schließen, handelt es sich jedoch nicht um das letzte Selbstporträt Hectors.[81] Mehrere Studien stellen ihn en face und in Dreiviertelansicht dar und scheinen im Kreis der Zeichnungen von 1911–1912 entstanden zu sein. Wir reproduzieren eines der auf Papier gemalten Selbstbildnisse (**66**), das zu der gleichen Studienreihe gehört. Ein Vergleich dieser Arbeiten mit den drei Bildern des Legates erlaubt es, die letzteren um 1911–1912 zu datieren.

Anhand der Selbstbildnisse Hectors muß die Frage geprüft werden, ob es sich bei den Porträts des Legates um Werke des Vaters oder des Sohnes handelt. Betrachten wir zuerst das «kleine»

Bildnis von Hector Hodler (**67**), das gegenüber den andern am stärksten ausgearbeitet wurde. Es ist ein Brustbild im Dreiviertelprofil nach rechts: eine für Hectors Selbstbildnisse typische Stellung, aber nicht für Ferdinand Hodlers Porträts, besonders wenn man bedenkt, daß dieser in der Regel seine Modelle ganz en face darstellt. Der Vergleich dieses Bildes mit der Ölstudie zum Selbstbildnis Hectors (**66**) deckt in der Handschrift gemeinsame Züge, aber auch gewisse Unterschiede auf. Die äußeren und inneren Umrißlinien sind in beiden Werken stark betont; die Modellierung des Gesichts hingegen wirkt in beiden etwas weich, obwohl die Angabe der Tonwerte bei der Leinwand deutlicher hervortritt als bei der Studie. Doch neben dem temperamentvollen und kontrastreichen Farbauftrag im *Selbstbildnis* Ferdinand Hodlers aus der gleichen Zeit (vgl. Titelseite 1), erscheint das Bildnis Hectors artiger, glanzloser, unpersönlicher. Allem Anschein nach handelt es sich um ein Selbstbildnis Hectors, das jedoch an mehreren Stellen verbessernde Eingriffe des Vaters aufweist. Schon bei der auf Papier gemalten Studie hat Ferdinand Hodler die Augenbrauen, die Augenlider und den linken Nasenflügel sichtlich nachgezogen. Auf der Leinwand erkennt man seine Hand ebenfalls in den Konturen der Augenbrauen, Augenlider und Augensäcke, dann auch im Umriß des Haaransatzes, der Unterlippe und des Ohrläppchens, weiter an der ausgebesserten Modellierung von Stirn und Backen und endlich in einigen Pinselstrichen, die dazu bestimmt sind, dem Haar, dem Schnauz und dem Bart mehr Relief zu verschaffen. Auch die dekorativen Schnörkel in den oberen Bildecken rühren von Ferdinand Hodler her: Es scheint, daß in einem ersten Zustand eine gemusterte Tapete den Hintergrund bildete; in einem zweiten Arbeitsgang wurde dieser bis auf die grünen Schnörkel flächig weiß übermalt. Die Beteiligung Ferdinand Hodlers



(67) *Hector Hodler und Ferdinand Hodler:* Selbstbildnis Hector Hodler 1911–1912

an diesem Selbstbildnis Hectors erweist sich somit als eine nicht unbedeutende; wir dürfen deshalb das Werk als ein Erzeugnis der Zusammenarbeit von Hector und Ferdinand Hodler betrachten. Dieser Umstand erklärt wohl auch das Fehlen einer Signatur auf diesem Bildnis.

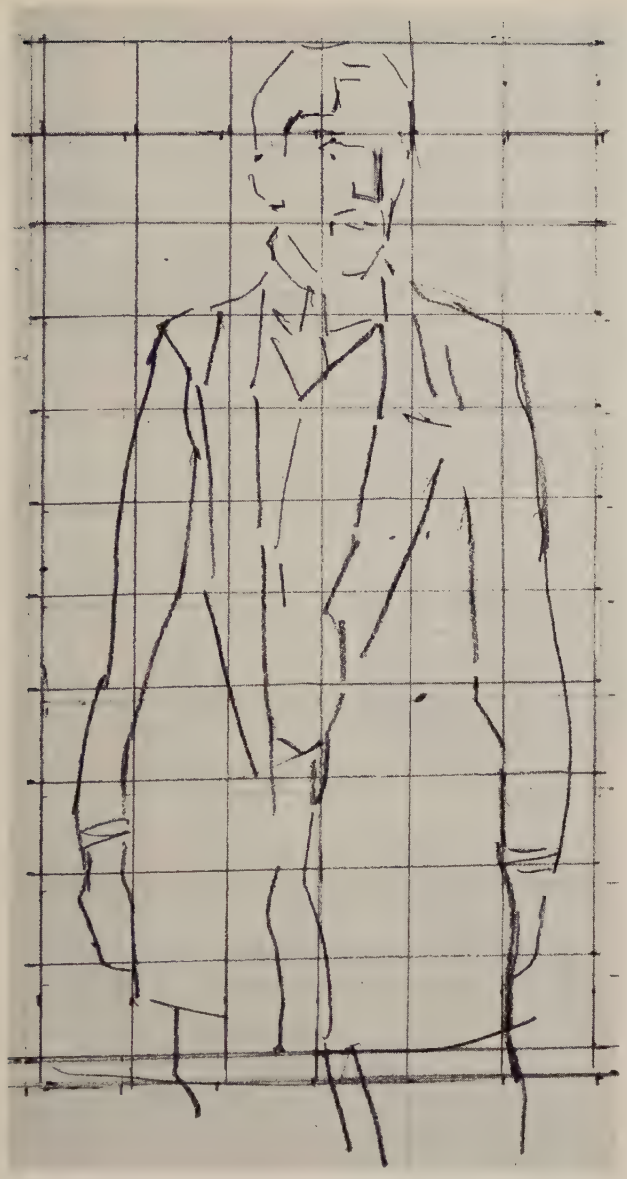
Das «große» *Bildnis Hector Hodlers* im Kunsthaus (**70**) ist unvollendet geblieben und daher nicht signiert. Die Dreiviertelfigur ist von vorn gesehen, der Kopf wie beim «kleinen» Porträt nach rechts gedreht. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge ist so ausgeprägt, daß man auch das «große» Bild 1911–1912 datieren kann. Die dem Bild zugrunde lie-

(68) *Hector Hodler:* Selbstbildnis 1911–1912

gende Vorzeichnung (**69**) entstand mit Hilfe der «Dürerscheibe», d.h. eines Instruments, das aus einer gerahmten Glasscheibe und einem beweglichen Arm mit Visier besteht. Die Glasscheibe wird zwischen Maler und Modell aufgestellt, der Maler zieht mit einem in Gouache getauchten Haarpinsel die Umrisse des Modells nach, wie er es durch den Bildsucher sieht. Dann legt er ein Blatt Zeichenpapier auf das noch feuchte Glas, so daß die Umrisse auf der Innenseite des Papiers erscheinen (Abklatsch). Um die Silhouette seitenrichtig zu erhalten, kopiert er sie auf die Rückseite des Zeichenpapiers, das er gegen das Licht hält. Dieses rasche und bequeme Verfahren wandte Hodler häufig an, um größtmögliche Genauigkeit in Konturen und Proportionen seiner Porträts zu erzielen. Um den Umriß des Modells auf die – gewöhnlich größere – Leinwand zu übertragen, teilte der Maler Zeichnung und Leinwand in Quadrate ein (Quadratnetz), dann übertrug er die Konturen der Zeichnung auf die Leinwand. Genau diesen Arbeitsvorgang kann man bei der gezeichneten und bei der gemalten Ölstudie zum «großen» *Porträt Hectors* verfolgen. Wer aber war der Ausführende? Der Meister oder der Schüler, dem Hodler wahrscheinlich die Arbeitsweise beibrachte? Bei der Zeichnung schließen Sicherheit und Gewandtheit der Strichführung die Urheberschaft Hectors aus; sein Bleistiftstrich ist im allgemeinen auf die behutsame Wiedergabe der Details gerichtet, wie es bei einem Lernenden üblich ist. Hier dagegen weist die zügige und synthetische Linienführung eindeutig auf die Handschrift Ferdinand Hodlers hin.

Bei der Leinwand ist die Figur mit breiten, rasch hingeworfenen Umrißlinien angelegt; die Silhouette zeugt vom Können eines Erfahrenen. Einzelne Stellen, wie Kragen und rechte Hand sowie die nur angedeuteten Farbwerte der Bekleidung, bekräftigen die Annahme, daß die Skizze von Ferdinand Hodler entworfen wurde. Der Kopf aber, insbesondere die Modellierung von Gesicht und Haar, gemahnt an die flauere Malweise, die uns aus Hectors Selbstbildnissen bekannt ist. Der obere Bildteil dürfte daher von Hector stammen. Das Haupt ist denn auch weiter ausgearbeitet als der Rest des Körpers, obschon es nicht bis zur Vollendung gediehen ist. Es fehlt ihm vor allem die endgültige Kontur um Gesicht, Nasenlinie und Kinn, die im «kleinen» Porträt so ausgeprägt ist. Bei diesem hat der Vater das Selbstbildnis Hectors überarbeitet; bei der «großen» Skizze hat der Sohn den Entwurf Ferdinand Hodlers weitergeführt. Aus diesen Feststellungen können wir schließen, daß die Vorlage für das «große» Bildnis Hectors, mit Ausnahme des Kopfes, als ein Werk Ferdinand Hodlers zu betrachten ist.

Diese Annahme erhärtet ein Vergleich mit der Ölstudie zum Bildnis Hector Hodlers im Kunstmuseum Bern (**68**). Neben dem «großen» Porträt wirken hier der Farbenauftrag und die Umrißlinien – z.B. des Kragens – ausgesprochen plump. Zudem findet sich auf der Berner Fassung kein Quadrat-



(69) Vorzeichnung zum Bildnis Hector Hodler 1911–1912

(70) *Ferdinand Hodler und Hector Hodler:* Bildnis Hector Hodler 1911–1912

netz, das der Arbeitsweise Ferdinand Hodlers entsprechen würde. Diese wenigen Bemerkungen genügen, das Bild Hector allein zuzuschreiben. Entweder hat er es unternommen, in diesem unvollendeten Werk eine unten etwas verkürzte Kopie der «großen» Skizze von seinem Vater zu verfertigen; oder aber (der umgekehrte Vorgang scheint noch einleuchtender) hat er sein *Selbstbildnis* zuerst angefangen, worauf ihm sein Vater, anhand der mit einem Quadratnetz versehenen Zeichnung und der entsprechenden Ölskizze, gezeigt hat, wie bei der Ausführung eines Porträts vorzugehen sei.

Wenn auch das «große» Bildnis nur als Vorlage zu Hectors Selbstporträts gedient haben mag und wenn das «kleine» Bildnis nur Übermalungen von Ferdinand Hodler aufweist, so sind doch die beiden Werke im Kunsthaus Zürich als Zeugnisse von Hodlers pädagogischer Tätigkeit bedeutsam. Daneben besitzt die «große» Skizze auch einen dokumentarischen Wert, da es sich um die letzte Darstellung Hectors von seinem Vater handelt. In einfacher Haltung steht der Sohn vor uns, wie er war: ein großmütiger, kluger und sich völlig schlicht gebender Mensch.

(71) Montana-See 1915

Durch seine Krankheit von Genf ferngehalten, sollte Hector seinem Vater nie mehr als Modell dienen. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges war er von Leysin aus als Esperantist und überzeugter Pazifist tätig. Zwischen 1912 und 1917 besuchte ihn Ferdinand Hodler regelmäßig, nahm ihn nach Montana oder Champéry mit und benützte die Gelegenheit solcher Reisen, um die Walliser Alpen zu malen. Seine Bilder vom Grand Muveran (1912), den Dents-du-Midi (1912–16), dem Montana-See (1915) (**71**) und von Champéry (1916) verdanken ihre Großartigkeit nicht nur dem zur vollen Reife entwickelten Talent Hodlers, sondern auch einer Intensität des Empfindens, wie sie nach 1900 bei ihm vor allem in Zeiten persönlicher Krisen festzustellen ist. Die dauernde Unruhe, die den Künstler über den Zustand seines Sohnes erfüllte, verdüstert diese Bilder keineswegs, sondern bewirkt vielmehr eine Befreiung von dem oft etwas gewollten Suchen nach parallelistischen Motiven, das bisweilen ins rein Ornamentale führte. Die dekorative Monumentalität steigert sich zu einer «kosmischen» Monumentalität. Die Landschaftsbilder von 1912–1917 sind von einem Ernst erfüllt, der spüren läßt, wie nahe der Maler in jenen Jahren seinem Sohn stand.

Als der Maler im Winter 1917/18 an einem Lungenödem erkrankte, entstand zwischen ihm und seinem Sohn ein tragischer Wettlauf mit dem Tod. Ein Brief an Hector vom 22. Januar 1918 gibt Aufschluß über seinen seelischen Zustand: «Pendant toute cette période, j'ai souffert énormément: les nuits sur le fauteuil, les cauchemars, les fatigues. Je ne méditais que le suicide[82].» Hodler überwand die Krise, schöpfte neue Hoffnung, und am 16. März schrieb er Hector: «En définitive, en ce qui me concerne, je ne mourrai pas encore. Dans dix ans peut-être, d'après l'avis du médecin – bien entendu avec des soins.» Sogleich fügte er hinzu: «Ce n'est pas de moi que je devrais parler, mais de toi. Je n'ose quelquefois pas y penser. Cette souffrance à la gorge doit être excessivement pénible. J'espère que ce sera surtout une année de soleil, puisque c'est presque ton unique remède efficace...» Dieser Brief – der letzte, den Ferdinand Hodler seinem Sohn schickte – enthält eine Anspielung auf ihre gemeinsame Arbeit, vielleicht auf das unvollendete Bildnis von 1911–1912: «J'ai

vu ton portrait et je pense que je viendrai un jour que tu seras plus bas pour te peindre...[83].»

Diese Ausführungen zeigen, daß unsere Interpretation der Werke Hodlers, in denen sein Sohn dargestellt ist, öfters von jener abweicht, die C.A. Loosli gibt. Gewiß hat Hodlers Vaterfreude ihn zum Zyklus «Mutter und Kind» (1888–1889) bewogen und jenen Bildern den Reiz volkstümlicher Intimität verliehen. In der väterlichen Beziehung zu seinem Sohn gründet sich zum Teil noch die Idee zum *Auserwählten* (1893), bittet Hodler doch um das Wohlergehen seines Sohnes. Aber schon in dieser Komposition projiziert er seine eigene Hoffnung auf Erfolg, welche er in einen pantheistischen Ritus kleidet. Hodlers Naturkult – Ausgangspunkt seiner «parallelistischen» Ästhetik – findet in den Jahren 1893–1895 seinen Ausdruck in den Figuren, die im Zusammenhang mit dem *Auserwählten* entstehen: *Die Anbetung*, *Knabe mit Zweigen* und *Der bezauberte Jüngling*. In dieselbe Tradition gehören *Der Knabe am Bach* (um 1898) und *Jüngling am Bach* (um 1901). Ein beschaulicher Hector personifiziert in diesen Bildern das ästhetische Ideal seines Vaters. Um die Jahrhundertwende öffnet die Schar der *Marignano*-Krieger Hodler den Weg zum Ruhm in den deutschen Landen, und nun verleiht er diesem in leicht naiver Selbstüberschätzung Ausdruck, wobei er sich noch immer seiner Natursymbolik bedient. Der demütige *Auserwählte*, der den Segen der Feen auf sein Gärtchen erfleht, wandelt sich im *Frühling* (1901) in einen egozentrischen Jüngling, ekstatisch bewundert von einem jungen Mädchen. Weil die Wiener Künstlerschaft als erste seine Bedeutung erkennt, wähnt sich der Berner Maler auf dem Gipfel des Ruhms und von der Höhe seines Erfolges richtet er seinen *Blick ins Unendliche* (um 1902). Weil man ihn in den europäischen Hauptstädten ehrt und seine Bilder kauft, errichtet sich Hodler mit dem *Bewunderten Jüngling* (1903) ein Denkmal der Selbstverherrlichung. Wohl trägt das Idol auf der Bergspitze und der schwärmerischen Damen die Züge Hectors, aber die Eitelkeit des Vaters hat das Gesicht seines Sohnes nur entlehnt. Diese Allegorien des Emporkommens hat ein schließlich befriedigter Ehrgeiz hervorgebracht: Die Motive des *Frühlings*, des *Blicks ins Unendliche* und des *Bewunderten Jünglings* sind durchweg freigewählt; zu keinem dieser Werke bestand ein äußerer Anlaß, etwa ein Wettbewerb oder ein Auftrag, wie das bei andern großen Kompositionen der Fall war. Die einzige Ausnahme unter den Bildern, denen Hector als Modell diente, bildet die *Einmütigkeit* (1911–13), da hier ein historisches Ereignis dem Maler vorgegeben war. Es zeigt sich, daß Hodler daraus ein Werk schuf, dessen Grundidee – die Einheit unter den Menschen – sich mit den Esperanto-Zielen seines Sohnes deckte. Dank dieser Übereinstimmung erscheint der *Redner* nicht nur als Wortführer der Hodlerschen Ethik, sondern des gemeinsamen Ideals von Vater und Sohn. Man kann bei der Skizze zum *Bildnis Hector Hodlers* (1911–1912) von einer Rückkehr zu den Empfindungen des Vaters sprechen, war es doch dessen Wunsch, sein Sohn möchte gleich ihm Maler werden.

Hodler malte Hector nicht nur, weil er dessen Vater war. Die Figur Hectors deckt in der Malerei Ferdinand Hodlers zwei seiner wichtigsten Inspirationsquellen auf: Naturkult und Streben nach Erfolg. Beide verkörpert sein Sohn nicht allein, für beide war er jedoch das bevorzugte Modell.

Anmerkungen

[1] Vgl. CAL-LWN, Bd. III, S. 24.

[2] Vgl. CAL-LWN, Bd. I, S. 107.

[3] Museum Solothurn, vgl. Bender Abb. 169.

[4] Kunsthaus Zürich (2. Fassung), vgl. Bender Abb. 160.

[5] Kunstmuseum Winterthur, vgl. Bender Abb. 170.

[6] Vgl. «Der Bund», Bern, 12. August 1887, Nr. 221.

[7] Vgl. Brief Ferdinand Hodlers an J. F. Büzberger, Genf, 21. August 1887, in: CAL-LWN, Bd. IV, S. 330.

[8] Vgl. auch die Zeichnungen aus dem Legat Hector Hodler im Kunsthaus Zürich (KHZ Z. Inv. 1964/32 und 1964/33, sowie nachfolgenden Katalog, Abb. 92), im Musée d'Art et d'Histoire de Genève (vgl. *Genava 1965*, S. 165–167, Abb. 1, Inv.-Nr. MAH 1964–91 und 1964–59) und im Berner Kunstmuseum (vgl. *Eine Hodler-Schenkung an das Kunstmuseum Bern, Legat Hector Hodler*, [Bern 1965], Nr. 19).

[9] Im Briefwechsel Hodlers mit seinem Genfer Freund Marc Odier findet sich nur eine unbestimmte Anspielung auf den Empfang des Malers in La Chaux-de-Fonds: «Je suis naturellement très bien soigné par ici, ça ne fait point de mal dans le paysage et cela me permet d'être tout à mon turbin.» Vgl. Brief F. Hodlers an M. Odier, La Chaux-de-Fonds, 28. April 1888. Kopie J. B.

[10] C. A. Loosli hat Berta Stucki mit dem Modell vom Bildnis *Dame im Lehnstuhl* (CAL-Gen.-Kat.-Nr. 263) identifiziert, das er 1889 datiert, ohne diese Angaben durch Dokumente zu belegen. W. Hugelshofer hat dasselbe Bild unter dem Titel *Bildnis einer jungen Frau* veröffentlicht (vgl. Hugelshofer Abb. 12): er datiert es um 1881, ohne eine Identifizierung des Modells vorzulegen. Alle Biographen Hodlers sind sich jedoch darin einig, im Rückenakt vorn rechts in der Komposition *Die Nacht* (Abb. 11) die erste Ehefrau des Malers zu sehen.

[11] Vgl. F. Hodler, Notizbuch (1917/1918), MAH.

[12] Vgl. C. F. Ramuz: «Souvenir», in: «Aujourd'hui», Nr. 77, Lausanne, 21. Mai 1931.

[13] Berner Kunstmuseum, vgl. Bender Abb. 123.

[14] Kunstmuseum Basel, vgl. Bender Abb. 243.

[15] Vgl. insbesondere CAL-LWN Bd. II, 1. Teil, Abb. 10.

[16] Der Titel «Die Trübsalbläser» wurde dem Bild *Die Enttäuschten* («Les âmes déçues») von der Berner Zeitung «Der Bund» gegeben, was zu einem Protest Hodlers führte, der in der gleichen Zeitung am 12./13. Mai 1892, Nr. 133, erschien. *Die Enttäuschten* gehören dem Berner Kunstmuseum, vgl. Bender Abb. 233.

[17] Die erste Fassung von *Die Lebensmüden* befindet sich in der Pinakothek München. Eine etwas kleinere Kopie in Privatbesitz ist im Kunsthaus Zürich deponiert und diese (nicht die Münchener Fassung, wie in Benders Abbildungsverzeichnis, S. 325, irrtümlich vermerkt) ist bei Bender Abb. 222 wiedergegeben.

[18] Vgl. CAL-LWN Bd. IV, S. 335.

[19] Die hier wiedergegebene Fassung (Abb. 14) ist von Hodler auf einer Photographie (Dokument J. B.) 1894 datiert. Die zweite, nachträglich 1894 datierte Fassung ist bei Bender Abb. 259 reproduziert (im Katalog von Bender jedoch stehen die technischen Angaben zu diesem Bild irrtümlicherweise unter Abb. 260).

[20] In einem Brief an Maria Waser (Genf, 30. Mai 1905. Photokopie J. B.) gibt Hodler 1893 als Entstehungsjahr des *Auserwählten* an. Im März 1894 wurde *Der Auserwählte* in der *Salle de l'Institut, Bâtiment Electoral* in Genf, ausgestellt (vgl. «Tribune de Genève» vom 9. März 1894), so daß sich Februar 1894 als Terminus ante quam für die Datierung dieses Werkes ergibt. Als Terminus post quam gilt Hodlers Brief an Büzberger vom 12. 8. 1893, siehe Anmerkung 18.

[21] Eine weitere Beschreibung des *Auserwählten* in CAL-LWN Bd. IV, S. 209.

[22] Zum Besuch de La Rochefoucault's, vgl. Brief F. Hodlers an J.-F. Büzberger, Genf, 3. Februar 1892, in CAL-LWN Bd. IV, S. 334. Zu der von Péladan organisierten Ausstellung vgl.: Jacques Lethève: *Les Salons de la Rose-Croix*, in: Gazette des Beaux-Arts, Paris, Dezember 1960, S. 363 ff.

[23] Berner Kunstmuseum, vgl. Bender Abb. 269.

[24] Vgl. Brief F. Hodlers an A. Welti, Wien, 4. Februar 1902. Kopie J. B.

[25] Die Entstehungsgeschichte der beiden Fassungen des *Auserwählten* hat Fritz Schmalenbach in seiner Studie «Die Schicksale des *Auserwählten*» ausführlich behandelt. Sie erschien u.a. auch in seinem Werk «Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts», Bern 1955.

[26] Vgl. F. Hodler: Über die Kunst, in: CAL-LWN Bd. IV, S. 305.

[27] Der Titel «Adoration» (Anbetung) findet sich im «Journal de Genève» vom 9. April 1893, in der Besprechung einer Ausstellung im *Bâtiment Electoral* in Genf, wie auch im Katalog der Schweizerischen Kunst-Ausstellung, Winterthur, 14. 7.–4. 8. 1895, Nr. 54. Der Titel «Der bezauberte Jüngling» wurde von Hodler auf eine Photographie des Bildes vermerkt (Dokument J. B.).

[28] Die nachträgliche Datierung des Bildes auf 1894 scheint also zu stimmen.

[29] Modell zur *Ergriffenheit* war Berthe Jacques, die hier zum ersten Mal im Werk Hodlers erscheint; sie wurde 1898 seine zweite Ehefrau. Vgl. auch die Bildnisse von B. Jacques (Abb. 97 und 98) von ca. 1894.

[30] MAH 1964–92, vgl. *Genava 1965*, S. 172.

[31] Vgl. Notiz F. Hodlers für Louis Duchosal, Ms. BPU Genf, Nr. 2984/369.

[32] Vgl. CAL-LWN Bd. II, 2. Teil, Abb. 15.

[33] Vgl. *Genava 1965*, S. 170, Abb. 1.

[34] Hodler hat diese Fassung nachträglich 1893 datiert, wohl irrtümlicherweise, denn das Modell hat offensichtlich das gleiche Alter und trägt die gleiche Kleidung wie bei der *Anbetung III*, die der Maler auf 1894 datiert hat. Hodler hat übrigens das Datum 1894 auf einer Photographie des *Bezauberten Jünglings II* selbst richtiggestellt (Dokument J. B.).

[35] Berner Kunstmuseum, vgl. Müller Abb. 52.

[36] Vgl. auch die Notizen für die folgenden Zeichnungen aus dem Nachlaß Hector Hodler: KHZ Z. Inv. 1964–45, unten S. 100, sowie MAH 1964–46 und 1964–47, in *Genava 1965*, S. 173.

[37] Vgl. Brief F. Hodlers an J.-F. Büzberger, Genf, 21. Februar 1901: «Was mich anbelangt, bin ich für den ganzen Winter in Genf und beschäftige mich [...] mit einem Bild [...], *Der Frühling*, zwei Figuren von 13 und 14 Jahren.» In: CAL-LWN Bd. IV, S. 338.

[38] Vgl. CAL-Map. Abb. 191, und photographisches Dokument J.B.

[39] C.A. Loosli erwähnt nur die drei letzten Fassungen: vgl. Gen.-Kat.-Nr. 771, 779 und 780. W.Y. Müller (S. 92) führt die «Essener-Fassung», weiter «spätere Fassungen in Privatbesitz» und die Fassung der Smlg. Meyer (etwa 1910), auf.

[40] Gegenwärtige Sammlung unbekannt: auf der Rückseite der Photo befindet sich die Eintragung: «Eigentum H. Thiele.»

[41] Vgl. Brief F. Hodlers an O. Miller, Genf, 4. Februar 1902. Kopie J.B.

[42] Vgl. Brief F. Hodler an Cuno Amiet, Genf, 24. Februar 1902. Photokopie J.B.

[43] *Der Blick ins Unendliche* (5 Fassungen, ca. 1902–6) darf nicht verwechselt werden mit dem Bild *Der Blick in die Unendlichkeit* von 1915–1916. Im ersten ist ein Jüngling auf einem Berggipfel dargestellt; im zweiten fünf stehende Frauen (vgl. Müller Abb. 239–243). Der Titel «Blick ins Unendliche» wurde von Hodler selbst auf eine Photographie der ersten Version geschrieben, (Abb. 39, Dokument J.B.): er findet sich auch im Katalog der XIX. Sezession von Wien im Jahre 1904 (Nr. 28). Er sollte deshalb beibehalten und nicht ersetzt werden durch den Titel «Blick in die Ferne», den W.Y. Müller (S. 118, Abb. 94) dem Bild gegeben hat, wohl um es vom «Blick in die Unendlichkeit» von 1915–16 zu unterscheiden.

[44] Vgl. auch die Zeichnung MAH 1964–50, Legat Hector Hodler.

[45] Vgl. Notiz für die Zeichnung KHZ Inv. 1964/55, S. 99, sowie Rath 1963, Abb. 137.

[46] Vgl. CAL-Map. Abb. 194a (und Rath 1963, Nr. 125).

[47] Vgl. CAL-Map. Farbige Abb. XIV und Müller Abb. 94. Siehe unsere Abb. 47.

[48] Vgl. CAL-Gen.-Kat.-Nr. 168: Fassung, die Loosli als erste betrachtet (unsere Abb. 47), da er sie 1903 datiert. *Ibid.* Nr. 173: «zweite Fassung» («Mettlersche Fassung»), von Loosli 1904 datiert (unsere Abb. 46). Loosli erwähnt die «kleine» Fassung («Günzburger», unsere Abb. 48) als Studie (Gen.-Kat. Nr. 169).

[49] Vgl. Müller, S. 80, 84, 92, 118 (Abb. 94) und 484 (Nr. 94): Müller unterscheidet zwei Fassungen vom *Blick ins Unendliche*: Die erste wurde in der Zeitschrift «Deutsche Kunst und Dekoration», Darmstadt, Februar 1906, reproduziert, wo ihr Entstehungsjahr mit 1903 angegeben ist (unsere Abb. 39). Laut Müller hätte Hodler diese Fassung nachträglich übermalt, und daraus wäre die «Mettlersche Fassung» geworden, die im Verkaufskatalog «Aus der Sammlung A. Mettler, St. Gallen, und aus anderem Besitz», G. & L. Bollag, Druck Ringier Zürich (1931), Nr. 75, Abb. III, wiedergegeben ist (unsere Abb. 46): die Datierung auf 1904 wurde vom Katalog Bollag übernommen. Die «zweite Fassung» vom *Blick ins Unendliche* (unsere Abb. 47), datiert Müller überall etwa 1906, außer bei der Reproduktion («etwa 1905»).

[50] Nr. 28 des Katalogs, vgl. *Ankwizc*, S. 19, Fußnote 9.

[51] Einem Notizbuch Hector Hodlers ist zu entnehmen, daß er 1906 seinem Vater Modell stehen mußte, doch geht aus seinen Aufzeichnungen nicht hervor, zu welchem Bild. Hectors Alter nach zu schließen – er war 19jährig – käme am ehesten die letzte Fassung vom *Blick ins Unendliche* in Frage.

[52] Brief F. Hodlers an E. Boss, Wien, 21. Februar 1903. Kopie J.B.

[53] Kunsthaus Zürich, vgl. Müller Abb. 57.

[54] Vgl. Brief F. Hodlers an A. Hablützel, undatiert [wahrscheinlich auf März 1903 zu setzen]. Photokopie J.B.

[55] Vgl. F. Hodler: «Beschreibung meiner Bilder», in: CAL-LWN Bd. IV, S. 210.

[56] Werner Y. Müller (S. 74–75) deutet den psychologischen Gehalt der Komposition *Jüngling vom Weibe bewundert* wie folgt: «Wiederum läßt sich des weiteren aus einem Entwicklungsbild seines Sohnes Hektor ein wichtiges Stadium von Hodlers eigenem seelenhaften Werden unmittelbar ablesen. Bemerkenswert dabei: die isolierte Frau außen links ist die Gattin Ferdinand Hodlers – also die (Stief-) Mutter Hectors. Identifiziert sich nun der Vater unbewußt mit seinem Sohne, und wir dürfen diesen Mechanismus des Unbewußten annehmen, so tritt Hodler selbst in ein sexuelles Spannungsverhältnis zu seiner Mutter (Projektion), die, in Wirklichkeit, sein Weib ist, das ihn nun (in seiner Sohn-Projektion) bewundernd begehrt. Dabei wird, nach bekanntem Mechanismus, von den Hemmungstendenzen des Unbewußten die Aktion des Begehrens auf die Frau verschoben.»

[57] Siehe auch die Figur rechts auf einer Zeichnung, die auf das Jahr 1895 zurückgeht (KHZ Inv. 1964/45, Notiz auf S. 100), ebenso den *Nackten Jüngling mit Blumen in den erhobenen Händen* von etwa 1898 (abgebildet in: «Vingt dessins inédits de F. Hodler», V. «Pages d'Art», Genf/Paris 1919, Abb. II).

[58] Nach C.A. Loosli (Gen.-Kat. Nr. 1100) ist diese 1904 begonnene Fassung erst 1915 fertiggestellt worden.

[59] Vgl. Bibliographie über Hodler und Wien, Katalog *Wien 1962/3*, S. 30–31.

[60] Vgl. Karte F. Hodlers an A. Trachsel, Wien, 11. Februar 1904. Kopie J.B.

[61] Vgl. Brief F. Hodlers an E. Boss, Wien, 11. Februar 1904. Kopie J.B.

[62] Vgl. Brief F. Hodlers an Cuno Amiet, Genf, 8. Juni 1904. Photokopie J.B.

[63] Vgl. CAL-LWN Bd. I, S. 75.

[64] Vgl. Brief von Mme E. Olivier an Hector Hodler, Genf, November 1909. Kopie J.B.

[65] Vgl. CAL-LWN Bd. I, S. 160.

[66] Vgl. auch Müller Abb. 132 und 133.

[67] Vgl. Müller Abb. 130.

[68] Hodler tat dies auch öffentlich: in der «Tribune de Genève» vom 17. November 1909 kündigte er zusammen mit Hector ihren Tod unter dem Namen «Madame Augustine Hodler-Dupin» an.

[69] Brief F. Hodlers an Stadtdirektor Tramm, Hannover; Genf, 2. November 1911. Kopie J.B.

[70] Vgl. A. Maeder: *Ferdinand Hodler, eine Skizze seiner seelischen Entwicklung und Bedeutung für die schweizerisch-nationale Kultur*, Verlag Rascher, Zürich 1916, S. 26, und T. Roffler: *Ferdinand Hodler*, Verlag Huber, Frauenfeld/Leipzig, ohne Datum (1926), S. 75–76.

[71] Diese Fassung ist hier reproduziert (Abb. 61).

[72] Vgl. G. Apollinaire: *Chroniques d'art*, Gallimard, éd., Paris 1960, S. 337.

[73] Museum Solothurn, vgl. Müller Abb. 42.

[74] Schon in einem Manuskript aus dem Jahr 1892 schrieb Hodler unter dem Titel «Meine gegenwärtigen Tendenzen»: «Je vise à une unité puissante, à une harmonie religieuse. Ce que je veux exprimer, faire ressortir, c'est ce qui est un pour nous, ce qui nous rend semblables: la ressemblance entre les êtres humains.» (Vgl. «Club des Arts-Musées Suisses» Nr. 9, Genf, Mai 1953, S. 8.) In seinem Vortrag über die Kunst (1897), führte er weiter aus: «Nous savons et nous éprouvons tous, par moments, que ce qui nous rend un est plus fort que ce qui nous différencie.» (Vgl. CAL-LWN Bd. IV, S. 306.) In einem seiner letzten Notizbücher entwickelt er diese Idee zum letzten Mal: «Ce qui nous lie est plus grand et plus fort que ce qui nous divise.» (Vgl. F. Hodler, Notizbuch 1917/1918, MAH.)

[75] Vgl. CAL-Gen.-Kat. Nr. 941 (die Fassung gehört nun dem Berner Kunstmuseum, HHL-KMB Nr. 6, unsere Abb. 68), und Nr. 943 (nunmehr im Kunsthaus Zürich, Inv.-Nr. 1964/16, vgl. Abb. 70).

[76] Vgl. CAL-Gen.-Kat. Nr. 942: *Bildnis Hector Hodlers*, Öl auf Leinwand, 80 × 73 cm, Sammlung Mme Hector Hodler, Genf [1924].

[77] Vgl. *Genava 1965*, S. 184, und «Zürcher Kunstgesellschaft, Jahresbericht 1964», Abb. 9.

[78] Vgl. CAL-LWN Bd. III, S. 110.

[79] Photo SIK Nr. 10602. Aus der gleichen Zeit stammt das hier wiedergegebene Selbstbildnis Hector Hodlers (Abb. 74).

[80] Photo SIK Nr. 10645 und 10635.

[81] Vgl. das Selbstbildnis Hector Hodlers (Abb. 75), das um 1913 entstanden ist.

[82] Vgl. Brief F. Hodlers an Hector Hodler, Genf, 22. Januar 1918. Photokopie J.B. Siehe vollständigen Wortlaut auf S. 71.

[83] Vgl. Brief F. Hodlers an Hector Hodler, Genf, 16. März 1918. Photokopie J.B. Siehe vollständigen Wortlaut auf S. 72–73.

Abkürzungen (Text und Katalog)

Abb.	Abbildung
Bd.	Band
Bez.	Bezeichnet
BPU	Bibliothèque publique et universitaire, Genf
cm	Zentimeter
Gen.-Kat.	Generalkatalog der Werke F. Hodlers, in CAL-LWN Bd. IV (siehe Literatur)
Inv.-Nr.	Inventarnummer
KHZ	Kunsthaus Zürich
KMB	Kunstmuseum Bern
KMBs	Kunstmuseum Basel
l.	Links
Lm.	Lichtmaß
m.	Mitte
mm	Millimeter
MAH	Musée d'Art et d'Histoire, Genf
Ms.	Manuskript
Nr.	Nummer
N.S.	Blinder Nachlaßstempel «Succession Ferd. Hodler»
o.	Oben
o.D.	Ohne Datum
Pb.	Privatbesitz
r.	Rechts
S.	Seite
SIK	Schweizer Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
Smlg.	Sammlung
u.	Unten
V.	Verlag
Vgl.	Vergleiche
Z. Inv.	Zeichnungs-Inventar KHZ

Im Katalog entsprechen die Jahreszahlen ohne Klammern nach dem Titel des Werkes der vom Künstler in der Signatur angeführten Datierung. Jahreszahlen zwischen eckigen Klammern [...] sind im Kommentar begründete Neudatierungen.

Allgemeines

Ankwicz Hans Ankwicz-Kleehoven: Ferdinand Hodler und Wien. Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1950.

Bender Ewald Bender: Die Kunst Ferdinand Hodlers. Rascher, Zürich 1923.

CAL-Gen.-Kat. Generalkatalog der Werke Hodlers in CAL-LWN Bd. IV.

CAL-Map. C. A. Loosli: Ferdinand Hodler. Mappenwerk, Rascher, Zürich 1919–1920.

CAL-LWN C. A. Loosli: Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlaß, 4 Bände. Suter, Bern 1921–1924.

FH-MAH Les Hodler du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, préface de W. Déonna, étude de D. Baud-Bovy. Genève 1940.

Genava 1965 Jura Brüschweiler: Catalogue des tableaux et dessins de Ferdinand Hodler légués au Musée d'Art et d'Histoire par M. et Mme Hector Hodler-Ruch, in: «GENAVA», tome XIII, nouvelle série, Genève 1965, S. 157–202.

HHL-KMB Eine Hodler-Schenkung an das Kunstmuseum Bern, Legat Hector Hodler [Vervielfältigtes Verzeichnis der Ölbilder und Zeichnungen] [Bern 1965].

Hugelshofer Walter Hugelshofer: Ferdinand Hodler, eine Monographie. Rascher, Zürich 1952.

Jahresbericht 1964 Jura Brüschweiler: Zeichnungen und Bilder von F. Hodler aus dem Nachlaß von Herrn und Frau Hector Hodler-Ruch. Zürcher Kunstgesellschaft, Jahresbericht 1964, S. 80–82.

Mühlestein Hans Mühlestein: Ferdinand Hodler, ein Deutungsversuch. Kiepenheuer, Weimar 1914.

Mühlestein-Schmidt Hans Mühlestein und Georg Schmidt: Ferdinand Hodler, sein Leben und sein Werk. Rentsch, Erlenbach/Zürich 1942.

Schmid Ernst Heinrich Schmid: Ferdinand Hodlers «Rückzug bei Marignano» im Waffensaal des Landesmuseums Zürich. Dissertation (Teildruck), Zürich 1946.

Stoll Sammlung Arthur Stoll, Einführung von Marcel Fischer, Katalog der Werke Ferdinand Hodlers von Hansjakob Diggelmann und Jura Brüschweiler. Fretz & Wasmuth, Zürich/Stuttgart 1961.

Ueberwasser Walter Ueberwasser: Hodler, Köpfe und Gestalten. Rascher, Zürich 1947.

Wartmann W. Wartmann: Hodler in Zürich. Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1919.

Widmer-Russ Johannes Widmer: Les Hodler de la collection Russ-Young à Serrières-Neuchâtel. Boissonnas, Genève 1923.

Ausstellungskataloge

Bern 1921 Hodler-Gedächtnisausstellung, Kunstmuseum, Bern 1921.

Bern 1938 Ferdinand Hodler-Gedächtnisausstellung, Kunstmuseum, Bern 1938.

Biel 1956 Ferdinand Hodler, Städtische Galerie, Biel 1956.

Helmhaus Ferdinand Hodler: Zeichnungen, Helmhaus, Zürich 1963 (mit «Supplément au catalogue des dessins»).

Moos 1918 Ferdinand Hodler/Exposition, Galerie Moos, Genève 1918.

Moos 1938 F. Hodler, exposition commémorative 1918–1938, Galerie Moos, Genève 1938.

Rath 1963 Ferdinand Hodler: Dessins, Musée Rath, Genève 1963.

Wien 1962/3 Ferdinand Hodler, Wiener Secession, Wien 1962–1963.

Zürich 1917 Ferdinand Hodler, Kunsthaus, Zürich 1917.

Zürich 1964 Ferdinand Hodler, Landschaften der Reife und Spätzeit, Kunsthaus, Zürich 1964.

V Ferdinand Hodler, um 1882

VI Augustine Dupin, um 1885

VII Hector Hodler, um 1888

Die fünf letzten Briefe Ferdinand Hodlers an seinen Sohn Hector (1917–1918)[1]

Genève, le 24 octobre 1917.

Cher Hector,

Ce qui me fait le plus plaisir dans ta lettre, c'est que tu bois deux litres et demi de lait par jour. Je ne crois aucunement au bienfait de la suralimentation, dans le sens où on la pratique. Du reste, tu en as eu un exemple, tu dois te souvenir de ces menaces d'appendicite. Le lait est une nourriture qui ne vous fatigue pas du tout et vous alimente mieux que n'importe quoi. Je sais bien que nous n'avons pas la même maladie[2], mais la meilleure manière de s'alimenter, c'est par le lait. Tu pourrais bien me faire savoir comment va ta gorge; pourvu que cela ne recommence pas.

J'ai vu Mühlestein[3] qui m'a parlé de toi, il a lu un article de toi, il viendra te voir au printemps, Aussi une Russe avec sa fille est venue me voir à l'atelier. Elle te connaît.

Quant à moi, je vais bien et les affaires continuent.

Donne-moi donc des nouvelles de ta santé.

Mes cordiales amitiés.

Ton Père.

Genève, le 30 décembre 1917.

Mon cher Hector,

Je ne suis toujours pas encore très brillant de santé, les nuits surtout, mais ça va mieux, lentement mieux. Pour supporter le froid, il faut être robuste comme je l'étais autrefois. Ce qui me donne du courage, c'est que nous allons vers le printemps, vers les grands jours et la chaleur. Je suis d'ailleurs maintenant très bien installé à la rue des Grands-Bureaux[1], dans la villa, comme dans le grand atelier où du reste je ne travaille pas pendant qu'il fera la température actuelle. Je travaille dans la villa, et j'obtiens avec mon chauffage une agréable température.

Les affaires ont plutôt été brillantes cette année. Je crois que j'ai vendu pour 400 mille francs de peintures.

Des amateurs de Zurich ont acheté pour le Kunsthaus la grande toile de l'Unanimité[2], la toile du Jeune homme admiré par les femmes[3] et une troisième toile moins importante. Tout le premier étage du Kunsthaus sera aménagé pour mes peintures[4].

Mais cet automne, je n'ai presque rien fait, je me suis un peu ramolli par cet état de santé; et enfin, je déteste voir venir l'hiver.

Tes nouvelles à toi ne sont pas des meilleures, il faisait aussi un temps infecte pour séjourner à Montana. Si tu descends, que tu viennes à Genève, tu me l'annonceras et tu viendras me voir sans faute. Nous dînerons ensemble les deux. Tu pourrais aussi m'écrire. Ma femme a peur des microbes, à cause de la petite[5], moi je n'en ai pas peur.

[1] Il ne s'est conservé qu'une partie sans doute minime de la correspondance adressée par Ferdinand Hodler à son fils Hector: 35 lettres, cartes et télégrammes. Ceux qui sont datés s'échelonnent sur les années 1904 à 1912; ils ont trait, pour la plupart, à des questions d'ordre pratique. Après un intervalle de cinq ans, suivent les cinq dernières lettres que nous reproduisons. Il ne nous reste aucune des lettres adressées par Hector Hodler à son père.

[2] Ferdinand Hodler était atteint d'un œdème pulmonaire; Hector Hodler souffrait d'une tuberculose du cou.

[3] L'écrivain Hans Mühlestein, qui vit actuellement à Zurich, a bien connu Ferdinand Hodler. Il est l'auteur de deux monographies sur le peintre; cf. bibliographie, p. 67, la seconde étant rédigée en collaboration avec Georg Schmidt, l'ancien directeur du Musée de Bâle.

[1] Ferdinand Hodler avait à l'époque deux ateliers à Genève: L'un à la rue du Rhône 29 et l'autre à la rue des Grands-Bureaux, dans le quartier des Acacias, qu'il appelle ici «la villa».

[2] Voir planche 61.

[3] Voir planche 49.

[4] Des photographies de 1919 montrent en effet les salles consacrées à F. Hodler au *Kunsthaus* de Zurich par W. Wartmann qui fut le conservateur du Musée.

[5] Il s'agit de «la petite» Paulette, la fille de Valentine Godé-Darel, qui avait quatre ans à l'époque où cette lettre fut écrite. Après la mort de sa mère, en janvier 1915, elle vécut chez M. et Mme Ferdinand Hodler et, après le décès du peintre, elle fut adoptée par Mme Berthe Hodler.

(72) Hector Hodler und Ferdinand Hodler (2. und 3. von links) vor der «Einmütigkeit» um 1913

(Tu viendras également leur dire bonjour ici. Je t'ai envoyé un billet de 500 frs. pour tes étrennes.)

Si tu ne te guérissais pas à Montana, il faudrait aller à Madère: c'est la résurrection pour les poitrinaires. Je me souviens [de] tout ce que m'a raconté ta mère qui y a séjourné longuement[6]*. J'espère donc te voir ces jours-ci et reçois mes meilleurs vœux de santé.*

Ton père.

Genève, le 22 janvier 1918

Cher Hector,

Je peux enfin écrire, tenir une plume à la main. Je suis un peu remis d'une sale maladie que je viens de faire. Il y a quelque temps, j'étais près de la mort, cela ne tenait qu'à un cheveu. J'avais une crise d'œdème pulmonaire. Aujourd'hui tout fonctionne de nouveau et je me guéris. Je reste à la maison, je laisse passer le froid avant de retourner à l'atelier. Très souvent j'ai une garde-malade. Le médecin vient tous les jours. J'ai eu la visite du Dr. Bard. Pendant toute cette période, j'ai souffert énormément, lés nuits sur le fauteuil, les cauchemars, les fatigues. Je ne méditais que le suicide. Aujourd'hui je suis hors de tout cela.

Merci pour le coussin, merci à l'auteur[1]*. Tes deux articles de journaux m'ont fait grand plaisir. Pour te dédommager, je te donnerai un billet de 500 frs. Mais il te faudra venir un moment à Genève. Retarde ton voyage d'une quinzaine pour que je puisse sortir avec toi.*

J'espère que tes nouvelles ne seront pas mauvaises. Amitiés.

Ton Père.

[6] La mère de Hector Hodler, Augustine Dupin, avait en effet été gouvernante à Madère en 1882–1883. C'est à son retour des îles Baléares qu'elle fit la connaissance de Ferdinand Hodler à Genève.

[1] Il s'agit sans doute d'un coussin confectionné pour les étrennes du peintre par Emilie Ruch qui allait devenir la femme de Hector Hodler.

Genève, le 15 février 1918

Mon cher Hector,

Depuis ton départ, j'ai eu comme toi des bons et des mauvais jours; pendant les mauvais jours, je me mettais au lit pour me reposer simplement. Je n'ai ni fièvre, ni douleur, mais souvent je manque de force, d'entrain. Cela va mieux de jour en jour, à peu près. Ce dont il faut que je me garde, c'est la température extérieure, variable, changement de 5 à 7 à 10 degrés. Particulièrement de la baisse. Ensuite, il faut que je mange très peu salé, presque pas. Si je me conforme à ce régime, je me porte bien, mon souffle va bien, je peux m'étendre dans mon lit sans gêne. Au contraire, une simple soupe salée et une ou deux choses salées gênent ma respiration. Je ne peux pas m'étendre, toute l'harmonie du corps est troublée. Comme j'en ai fait l'expérience maintenant plusieurs fois, je vois qu'il n'y a pas à hésiter: il faut accepter le régime. Plus tard je serai un peu plus libre. Je ne suis pas encore sorti, mais je ne vais pas tarder de retourner à l'atelier. Si la température monte, j'irai. Voilà pour ce qui me concerne.

Malgré ma maladie, j'ai fait des ventes très importantes, encore tout récemment. Des questions d'argent, je t'en parlerai une autre fois.

Ce qui me préoccupe surtout, c'est ta santé. J'en suis toujours aux grandes tentatives: Madère ou l'Egypte. Mais le moyen pour s'y rendre maintenant, et pour toi en particulier...[1] *Je crois qu'il ne te faut pas perdre de vue Madère.*

Tu nous parles aussi du Tessin. Il ne faut pas craindre un déménagement de plus pour ta santé, surtout en aucune façon la dépense: la santé avant tout. J'avais le pressentiment que tu rentrerais chez toi fatigué: cette histoire de chien, la fatigue du séjour à Genève; mais je n'avais pas prévu cette nouvelle cautérisation à Lausanne, qui a dû te mettre en bas.

Glion ne me paraît pas mauvais. C'est assez amusant et cela doit être doux. Il faudrait seulement être à une bonne place[2]*. Si tu supportes le voyage du Tessin, il ne faut pas craindre d'y aller. Il semble que cette année sera une année chaude, en tous les cas l'hiver n'est pas froid. Ce février est exceptionnel. Il n'y a que les débuts de l'hiver qui ont été durs. Je ne sais quel type nous a annoncé une série d'années chaudes. Cela pourrait avoir une très grande influence sur la santé des gens.*

Tout cela est du sable. Ce qu'il y aurait de plus certain pour toi, c'est Madère.

Mille amitiés,

ton Père.

Samedi 16 mars 1918.

Mon cher Hector,

Je vais passablement bien depuis que je suis au régime sans sel. Comme ce régime est peu agréable, je mange des choses qu'à l'ordinaire on mange sans sel, par exemple: le pain d'épice que je fais venir de Berne par ma nièce[1] *remplace très bien le pain ordinaire; à midi je mange du poulet ou du poisson au citron, cela va assez bien, des pommes de terre bouillies avec du beurre, de la salade rouge toujours au citron. Dans le courant de la journée, je bois un litre et demi de lait. J'urine la quantité suffisante, tout est là, tout le danger, ce serait la mort sans cela. Mais il faut prendre, quand on est malade, garde à tout ça. Pendant ces deux mois et demi de maladie, j'ai appris à me soigner. Je sais donc mieux me traiter. Avant je n'en avais pas besoin. Bref, ma santé est mieux. Le médecin me donne dix ans de vie, de travail. De nouveaux, la dernière analyse est la meilleure. J'étais à l'atelier hier, tout le jour, et une autre fois déjà une demi-heure.*

J'ai vu ton portrait[2] *et je pense que je viendrai un jour que tu seras plus bas pour te peindre. Je suis sorti*

[1] Outre l'état de santé de Hector Hodler, qui n'autorisait guère de déplacements, ses prises de position pacifistes dans diverses publications, alors que la guerre sévissait encore, expliquent peut-être cette remarque de son père.

[2] C'est en effet à Glion, à la «Villa des Alpes», que Hector Hodler déménagea.

trois ou quatre fois devant la maison, une demi-heure au soleil. Mais maintenant je dois sortir tous les jours, quand il fera un temps passable, pour aller dans mon atelier. Chez moi c'est entièrement fleuri; de toutes parts j'ai reçu des fleurs, entre autres la Société du Bernerverein de Genève m'a envoyé une magnifique plante de fleurs. Ils m'ont également nommé membre d'honneur de la Société. J'ai reçu des fleurs d'abord parce que j'étais malade, ensuite parce qu'on m'a nommé citoyen d'honneur de Genève[3]*, ensuite parce que c'était ma fête: 65 ans*[4].

En définitive, pour ce qui me concerne, je ne mourrai pas encore. Dans dix ans peut-être, d'après l'avis du médecin, bien entendu avec des soins[5].

Ce n'est pas de moi que je devrais parler, mais de toi. Je n'ose quelquefois pas y penser. Cette souffrance à la gorge doit être excessivement pénible. J'espère que ce sera surtout une année de soleil, puisque c'est presque ton unique remède efficace. Tu me diras donc quand tu feras ton déménagement, si véritablement tu le feras. Parce que si l'année se fait chaude, je crois que tu resteras. Tu devrais toujours avoir en vue Madère où tu te guériras sûrement, t'inquiéter si vraiment tu pourrais y aller. On m'a encore parlé des Iles Canaries ? Tout ça est loin.

Pour l'argent, il ne faut pas te gêner et me dire carrément ce qu'il te faut, que tu ne sois pas gêné pour cela aucunement. Je veux que tu puisses être à l'aise au moins sous ce rapport. J'ai fait encore beaucoup d'affaires ces temps-ci aussi. Ma femme t'écrira deux mots. Enfin mon désir le plus vif est que ta gorge guérisse au plus vite.

Mes amitiés de ton père et mes salutations à ton amore[6].

Ton Père

1 Albertine Bernhard (Paris 1882–Bâle 1958) était la fille de Marie-Elise Bernhard-Hodler, sœur du peintre. Voir notice page 87, KHZ-Z. Inv. 1964/36a.
2 Peut-être Hodler fait-il allusion à l'un des deux portraits de Hector, peints en 1912 environ. Voir planches 67 et 70.
3 Le 2 mars 1918.
4 Le 14 mars 1918.
5 Ferdinand Hodler mourra deux mois plus tard, le 19 mai 1918.
6 Emilie Ruch.

Ferdinand Hodler am Tor seines Ateliers der Acacias in Genf um 1917

1887 geb. am 1. Okt. in Genf, Sohn von Ferdinand Hodler und Augustine Dupin.

1888–89 F. Hodlers Werkreihe «Mutter und Kind» (Augustine Dupin und Hector).

1893 Modell zu F. Hodlers *Auserwähltem* (Kunstmuseum Bern).

1894–95 Eintritt in die Primarschule.
Modell zu F. Hodlers Bildern: *Anbetung*, *Bezauberter Jüngling* und *Knabe mit Zweigen.*

1897 Hector wohnt bei seiner Mutter, Augustine Dupin, die als Schneiderin tätig ist und deren Adresse (9, rue des Vollandes, Eaux-Vives, Genf) von 1897 bis 1906 nachweisbar ist.

Um 1898 Modell zum Bild *Knabe am Bach* von F. Hodler.

1900 Nach Abschluß der Primarschule tritt Hector in das Genfer Gymnasium ein (Collège de Genève, section classique). Während der ersten drei Schuljahre (1900–1902) zeichnet sich Hector durch überdurchschnittliche Leistungen aus und erhält alljährlich das entsprechende Zeugnis (certificat); im Religionsunterricht nimmt er unter 22 Schülern den 3. Rang ein (1900).

1901 Modell zum Bild *Der Frühling* (Museum Essen) von F. Hodler; etwa 1901 auch zum *Jüngling am Bach.*

Um 1902 Modell zum Bild *Blick ins Unendliche* von F. Hodler.

1903 Mit seinem Schulfreund Edmond Privat, lernt Hector in 14 Tagen Esperanto; zusammen gründen sie die Zeitschrift «Juna Esperantisto».
Modell zu F. Hodlers Komposition *Jüngling vom Weibe bewundert* (Kunsthaus Zürich).

(74) *Hector Hodler:* Selbstbildnis um 1907

1905 Hector wird Sekretär der Esperanto-Gruppe Genf. Teilnahme am 1. Internationalen Esperanto-Kongreß in Boulogne-sur-Mer (Frankreich).
Anläßlich einer Feier im Gymnasium spielt Hector die Rolle Jean Calvins.

1906 Hector Hodler organisiert mit E. Privat den 2. Internationalen Esperanto-Kongreß in Genf. Kurz vor den Maturaprüfungen beschließt er, sein Studium aufzugeben. Sein Vater fordert ihn auf, bei ihm Zeichen- und Malunterricht zu nehmen. Hector schreibt einen von Emile Zola beeinflußten, 1000seitigen Roman: «Les prolétaires» (unveröffentlicht).
Augustine Dupin und Hector ziehen an 9, rue de la Scie, Eaux-Vives, Genf, um.

1907 Hector Hodler übernimmt die Redaktion der Zeitschrift «Esperanto» und

wird deren Inhaber. Neben Leitartikeln und aktuellen Nachrichten, veröffentlicht er Übersetzungen ins Esperanto von klassischen Texten der französischen Literatur, nebenbei auch eigener Novellen. Oft zeichnet er seine Schriften mit dem Pseudonym Andreas Remy. Hector Hodler nimmt als Delegierter am 3. Internationalen Esperanto-Kongreß in Cambridge (England) teil.
Am 14. Dez. wird Hector Hodler offiziell in die Bürgergemeinde seines Vaters, Gurzelen (Kanton Bern), aufgenommen.

1908 Als Delegierter am 4. Internationalen Esperanto-Kongreß in Dresden (Deutschland). Hector Hodler gehört zu den Gründern der UEA («Universala Esperanto Asocio»), deren Genfer Büro an der Rue de la Bourse unter seiner Leitung steht.

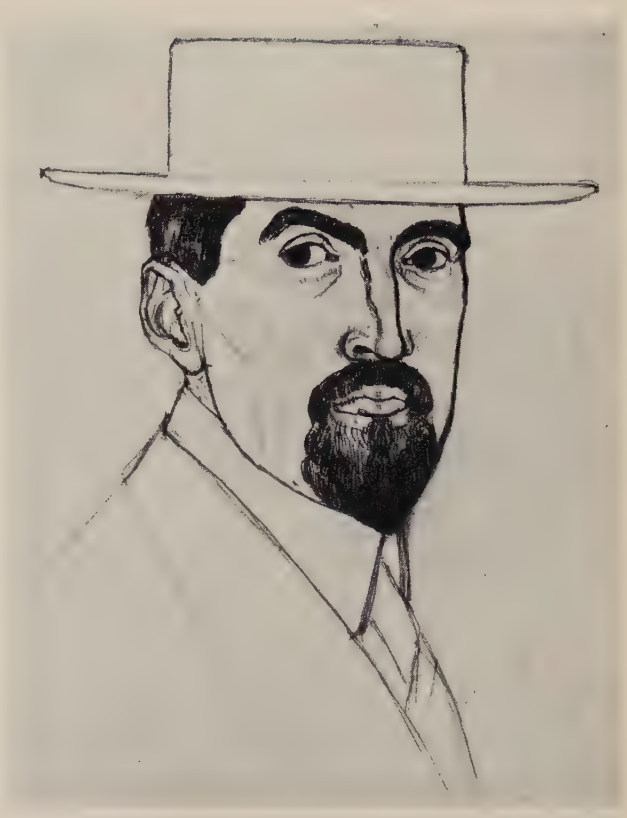
1909 Hector Hodler an den 5. Internationalen Esperanto-Kongreß in Barcelona (Spanien) delegiert.
16. Nov. Tod seiner Mutter, Augustine Dupin.

1910 6. Internationaler Esperanto-Kongreß in Washington (USA).

1911–12 Während des Malunterrichts bei seinem Vater entsteht eine Anzahl Selbstbildnisse Hectors. Er steht Modell für die Zentralfigur der *Einmütigkeit* (Rathaus Hannover) von F. Hodler, der auch das *Bildnis von Hector Hodler* (Kunsthaus Zürich) skizziert.
Erkrankung (Halstuberkulose) und Übersiedlung nach Leysin, von wo aus er seine Esperanto-Tätigkeit fortführt. Zeitweise kurzer Aufenthalt in Genf.

1913 Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften, u.a. «Documents du Progrès» (dreisprachig, herausgegeben von Prof. Dr. Broda).

1915 Mitarbeiter von «Coenobium» (Lugano) und «La Feuille» (Genf, Herausgeber Jean Débrit).



(75) *Hector Hodler:* Selbstbildnis um 1913

Mit seinem Vater Aufenthalt in Montana.

1916 Hector Hodler verfaßt eine Abhandlung über «L'organisation pacifique des peuples» (380 Seiten, unveröffentlicht), welche der Idee des späteren Völkerbundes nahekommt.
Aufenthalt in Champéry mit Ferdinand Hodler. Bekanntschaft mit Lina Emilie Ruch, seiner späteren Frau.

1918 19. Mai, Tod von Ferdinand Hodler.
14. Sept., Hector Hodler heiratet Emilie Ruch in Montreux.

1920 Hector Hodler stirbt am 30. März in Leysin. Er hinterläßt einen großen Teil seines Vermögens der Esperanto-Bewegung (UEA) und sämtliche von ihm geerbten Bilder und Zeichnungen seines Vaters den Museen von Bern, Genf und Zürich.

L'amour (Composition. 1905)[1]

Une vie sans amour, sans idéal, n'est pas une vie normale; elle serait semblable à une route bien tracée qui se perdrait tout à coup dans un champ, laissant le voyageur surpris, hésitant, las, découragé. L'amour, l'union complète de deux êtres, est indispensable à la vie, non seulement matérielle, mais intellectuelle et morale. L'homme qui reste seul, sans amour, sans idéal où se réfugier pendant les heures de tristesse ou d'abandon est un être incomplet, malheureux, malade si l'on entend par maladie non seulement ce qui affecte notre corps, mais aussi notre âme, notre raison. L'amour est intimement lié avec la vie; il naît, grandit, meurt avec elle. L'enfance aime, la jeunesse aime, l'âge mûr, la vieillesse aiment; l'amour peut changer de but ou de mobile, changer d'objet, mais il subsiste toujours. Le jour où tout amour ou tout espoir d'aimer a disparu chez l'homme, la vie n'est plus. Il faut aimer parce qu'il faut vivre; le devoir de la vie nous impose le devoir d'aimer, aimer de toutes ses forces, sans restriction, sans arrière-pensée, en n'obéissant qu'à sa conscience, en dépit de tous les obstacles, de toutes les amertumes, aimer de soi-même, mais non pour soi-même.

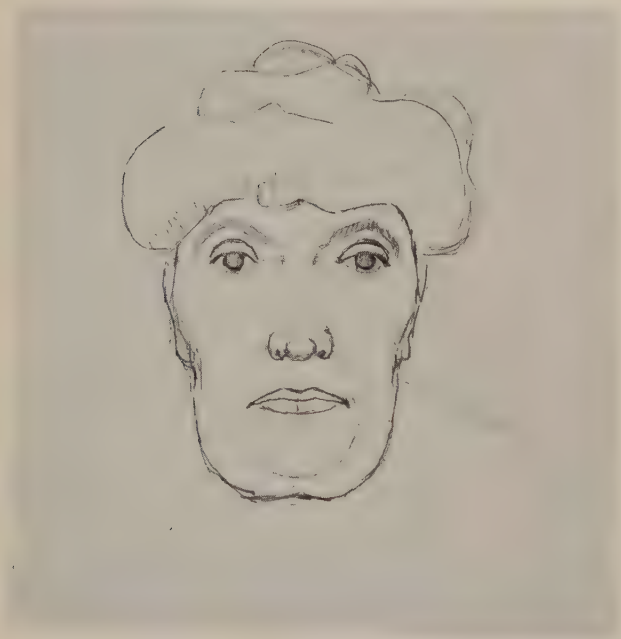
L'amour est à l'état latent dans tout être humain; c'est un germe que tous possédons, c'est à nous qu'il appartient de le développer et de le faire fructifier. Comme toutes choses, l'amour n'est pas immuable: il grandit, évolue, embrasse un nombre toujours plus grand d'êtres, mais cet amour est toujours représenté, synthétisé dans un seul être, vers lequel vont toutes nos pensées, tous nos désirs, vers lequel convergent tous nos efforts et tous nos travaux.

L'enfant connaît l'amour — non seulement l'amour pour ceux qui le soignent, qui n'est qu'affection, tendresse, amitié — mais l'amour véritable pour un autre être, le désir de fusionner avec lui, de réaliser une union intime. L'amour s'éveille avec la raison, avec la conscience de soi-même, il croit avec nous, il grandit avec nos idées, s'élargit à mesure que nos idées s'élargissent.

L'amour ne procède pas uniquement du cœur, mais aussi de la raison, de la réflexion, même involontairement.

Nous avons aimé à dix ans, aimé à quinze ans avec passion parfois, mais sans raison et sans discernement. Ces amours d'enfance se flétrissent rapidement; plus tard, ils semblent si étranges, si ridicules, qu'on croit avoir été le jouet de son imagination. Ce qu'on prend pour son imagination ou le reflet de quelque étrangeté d'esprit, c'est l'amour qui s'éveille, amour précoce parfois, devançant la raison. Et quelques années plus tard, au sortir de l'enfance, alors que l'être prend conscience de lui même et de ses forces, alors qu'il commence à être libre, à penser et juger librement, l'amour éclate dans toute son intensité, dans toute sa spontanéité et dans tout son éclat de jeunesse.

L'idéal confus de l'enfance, l'idéal entrevu à travers l'influence de ceux qui vous entourent se précise; il devient clair, pressant; il obsède. La vie commande d'aimer; c'est un besoin intime, profond, qui se répand en vous, illumine votre vie sous un jour tout nouveau, plein



(76) *Hector Hodler:* Bildnis seiner Mutter um 1907

d'inconnu et d'espoirs. Et ce besoin d'aimer, ce mal d'amour est si puissant qu'on aime un être fictif, immatériel, qu'on aime pour ainsi dire en principe, en théorie. Tout homme forme, souvent à son insu, un idéal qu'il entretient, auquel il sacrifie intimement et jalousement; cet idéal, il peut l'avoir consciemment ou inconsciemment; il peut être noble ou grossier, selon l'individu, mais il est, il existe avant la pratique, avant la réalité.

Mais l'homme ne saurait se contenter d'un idéal et d'une théorie, il a sans cesse besoin de réaliser ce qu'il pense. Cet idéal, il doit le chercher, aidé en cela par cette attraction de deux êtres l'un pour l'autre, que nous traitons de mystère parce que nous en ignorons les causes, mais qui obéit probablement à des lois précises et positives. L'homme doit sacrifier beaucoup de ses désirs en passant de l'idéal à la réalité; il doit comprendre l'abîme immense qui existe entre ce qu'il rêve et ce qui est, et s'il n'est pas armé contre les désillusions et les déceptions, il est condamné à errer lamentablement, à moins pourtant qu'il ait le courage de prendre la vérité telle qu'elle est. Un amour abstrait n'a jamais la valeur d'un amour vrai; la vérité, quelle qu'elle soit, est suspendue à l'illusion. Il faut donc aimer ce qui est, aimer ce qui vit, aimer ceux qui aiment, et après avoir trouvé l'être qui répond le plus complètement à votre idéal, se donner à lui comme il se donne à vous, vivre d'une seule vie, réaliser l'union intime de deux cœurs en aimant d'un amour vrai, sincère, entier, large, en faisant dépendre son bonheur du bonheur de l'autre, sa vie de la vie de l'autre.

Lettre de Hector Hodler à sa mère (1907)

Londres, 18/8/1907.

Chère Maman,

Je suis maintenant à Londres. Le Congrès[1] *a fini hier matin et j'en suis heureux, car je commençais à en être fatigué; toute la journée et toute la soirée, il fallait être sur pied. Je suis arrivé à Londres hier soir et je loge dans l'hôtel dont tu vois la photographie en haut de cette lettre: Bedford Hotel, Southampton Row, mais il ne faut pas m'écrire ici, car je n'y resterai pas longtemps. Cet hôtel est très luxueux, comme l'hôtel de Russie à Genève par exemple, mais le prix est très élevé: 7 francs par nuit avec le déjeuner. Du reste il est extrêmement difficile de trouver un hôtel meilleur marché au centre de la ville. Il y*

(77) *Hector Hodler:* Vater beim Malen 1901

[1] Travail écrit au Collège de Genève par Hector Hodler qui venait d'avoir dix-huit ans.

(78) *Hector Hodler:* Hannoveraner um 1911

en a certainement loin du centre, mais alors on doit dépenser l'économie pour les voitures et les omnibus. Ici, tout est cher et les shillings (Fr. 1,25) partent comme en Suisse les pièces de 10 sous.

Je ne resterai pas longtemps à Londres; ce soir, j'assiste à un banquet, demain je visiterai en gros la ville et irai à une soirée. Je compte partir mardi dans la journée et j'arriverai à Paris mercredi matin. Je resterai probablement encore un jour à Paris, puis je filerai à Genève. Si rien de spécial n'arrive, je pourrai remonter à Granges[2] dimanche ou lundi.

Londres est certainement une ville immense, mais elle est loin de faire une si belle impression que Paris, qui est pourtant deux fois moins peuplé. La ville en elle-même

(79) *Ferdinand Hodler:* Hannoveraner, Studie um 1911

(80) *Ferdinand Hodler:* Hannoveraner um 1911

n'est pas grande; il y a le centre, la City, où se trouvent les magasins, les banques, le commerce, mais où personne n'habite; au dehors de la ville, il y a des quartiers interminables de petites maisons avec des jardins, mais sans magasins. Londres est pour ainsi dire un immense faubourg, tandis que Paris est une vraie ville. A mon avis la circulation à Londres n'est pas plus intense qu'à Paris; les rues sont très propres et les gens apparaissent comme ailleurs.

Ce matin dimanche, il pleut. Du reste, en Angleterre, il est rare qu'il fasse trois jours successifs de beau temps, même en été. Quant à la chaleur, elle ne dépasse pas celle que nous avons à Genève au mois de mai. La campagne est très belle et les jardins publics tant à Cambridge qu'à Londres sont admirables. Je sais tout juste assez d'anglais pour me tirer d'affaire, mais quand les anglais me répondent, je ne peux pas les comprendre.

C'est ennuyeux qu'il pleuve aujourd'hui. Le dimanche, en Angleterre, tout est fermé et les villes sont tristes; on ne pourrait pas trouver un seul magasin ouvert. La rue dans laquelle je loge est très fréquentée; il y passe sans cesse des omnibus et des automobiles. J'ai revu Privat[3]; il reste à Londres deux ou trois mois; après, je ne sais ce qu'il fera; peut-être ira-t-il en Amérique. Pour ce qui me concerne, les villes anglaises, bien que très originales, ne me disent pas grand'chose, mais la campagne est d'une fraîcheur inattendue.

Il est inutile de m'écrire ici; tu peux m'envoyer tes lettres à Genève, 8, rue Bovy-Lysberg.

En attendant de te revoir je t'embrasse bien.

Hector

[1] Il s'agit du Congrès de l'Esperanto qui s'est tenu à Cambridge.
[2] Augustine Dupin se trouvait à ce moment-là en séjour à Granges-sur-Salvan, dans le Valais.
[3] Edmond Privat, ami d'Hector Hodler.

L'Espérantisme (Extraits. 1911)[1]

Le mouvement appelé Espérantisme et la langue Esperanto qui en est l'instrument essentiel, ont été créés par un médecin, le Docteur L.L. Zamenhof, de Bielostock (Russie). Dans cette ville, la population se compose de quatre éléments principaux: des russes, des polonais, des allemands et des israëlites, qui sont loin d'avoir les uns avec les autres des relations cordiales. Le jeune Zamenhof, observateur et impressionnable, en souffrit et acquit peu à peu la conviction que la diversité du langage est, avec les innombrables malentendus qui en résultent, la cause principale, sinon la seule, de la division qui existe entre les membres de la famille humaine et il en conclut la nécessité d'une langue seconde, qui serait employée par tous ceux qui participent à la vie internationale. [...]

L'Espéranto, qui parut en 1887, se répandit d'abord dans les pays du Nord, non sans beaucoup de difficultés, et acquit un petit nombre d'adeptes qui, grâce à un travail acharné, réussirent à le répandre partout, tandis qu'ils enrichissaient la langue par des œuvres littéraires et des traductions. L'élan donné, l'Espéranto a progressé, dès 1902, avec une rapidité surprenante. Il n'existe pas de pays, si éloigné soit-il, où il n'ait pas pénétré. Partout se sont fondées des sociétés pour la propagande ou l'application de cette langue; leur nombre dépasse aujourd'hui 1.500, celui des œuvres, tant littéraires que techniques déjà rédigées en Espéranto atteint le millier; il paraît en outre plus de quatre-vingts périodiques rédigés en cette langue, qui d'autre part a déjà été introduite à titre facultatif, dans les établissements d'instruction publique de nombreuses localités. Enfin six congrès universels (Boulogne 1905, Genève 1906, Cambridge 1907, Dresde 1908, Barcelone 1909, Washington 1910) sans compter de nombreux congrès régionnaux ou spéciaux, auxquels ont pris part jusqu'à 1.500 congressistes, et dans lesquels l'Espéranto a été exclusivement employé, ont prouvé d'une manière irréfutable, la vitalité et l'importance du mouvement espérantiste.

L'Espéranto, on l'a vu, n'a donc pas été créé par un théoricien, mais par un homme de génie qui avait un but précis, un idéal auquel il rêvait depuis son enfance. Zamenhof a voulu rapprocher les peuples, établir entre les hommes de langues et de races différentes une confraternité de pensée et de sentiment qu'il croyait possible et désirable.

Il a compris le pouvoir du langage sur les sentiments collectifs. Il a vu quelle influence d'amour ou de haine peut exercer l'unité ou la diversité dans le langage. Il a senti tout ce qu'une langue porte en elle de puissance sociale, tout ce qu'elle représente et caractérise pour le groupe des hommes qui la parlent.

(81) *Hector Hodler:* Vier kleine Bäume um 1901

Seite 81 (oben)
(82) *Hector Hodler:* Bach bei Champéry um 1916

Seite 81 (unten)
(83) *Ferdinand Hodler:* Bach bei Champéry 1916

Il a compris que la langue, c'est la véritable voix d'un peuple, le miroir où se reflète son âme, le véhicule de ses sympathies et de ses aspirations collectives. C'est pourquoi, voulant établir cette confraternité internationale qu'il rêvait, il lui donna pour base une langue neutre: l'Espéranto. A cette sorte de conscience humaine mondiale qui ne pouvait, comme le patriotisme, avoir, pour s'y développer, un sol national particulier, il donna tout au moins en l'Espéranto une expression vivante, une voix qui lui permit de s'affirmer et de se faire entendre toujours mieux à mesure qu'elle grandirait.

Parallèlement à la diffusion de la langue Espéranto s'est développé entre les individus qui s'en servent un sentiment d'étroite solidarité, les reliant les uns aux autres au-dessus des barrières linguistiques ou nationales, conformément à l'idée initiale de l'auteur de l'Espéranto. Sur la base neutre de l'Espérantisme, des milliers d'hommes de toutes cultures qui, auparavant, demeuraient étrangers les uns aux autres et restaient complètement en dehors de la vie internationale, ont été mis en relation. Ils ont appris à se connaître et à s'estimer; ils ont senti se dissiper peu à peu des préjugés tenaces et absurdes, que d'aucuns entretenaient soigneusement; ils ont senti s'élargir leur horizon, s'étendre le cercle de leurs intérêts et de leurs connaissances. Dans toutes leurs manifestations, ils n'ont pas l'impression d'appartenir à des nationalités différentes, mais bien au contraire de se sentir comme membres d'un même peuple. Et, de fait, ne constituent-ils point un peuple, puisqu'ils emploient la même langue, la même unité monétaire, puisque malgré la diversité de leurs opinions politiques ou religieuses, de leur condition sociale, de leur nationalité, ils ont la sensation nette d'avoir commun à eux tous un idéal auquel tous peuvent se rallier sans pour cela abandonner leur langue maternelle, ni renoncer à leur nationalité et à ses traditions?

Tel se présente à nous l'Espérantisme, mouvement essentiellement social, constructif et progressiste. [...]

[1] Cf. H[ector] Hodler: *L'Espérantisme*, Universala Esperantia Librejo éd., Genève, s.d. [1911?]. La brochure comprend 24 pp.; les extraits sont tirés du chap. 2 «L'Espérantisme et l'Espéranto».

Pagine da meditare (1916)[1].

Il faut s'organiser pour faire la guerre; mais la guerre entre Etats civilisés n'organise rien. Elle remplace un chaos par un autre chaos.

Dans l'esprit des dirigeants européens, à quelque groupe qu'ils appartiennent, la question de la fédération ne se pose même pas. Or, dans l'état d'anarchie où se trouvent les puissances les unes par rapport aux autres, c'est seulement par l'équilibre que la paix peut être maintenue dans une certaine mesure. Ce système est évidemment très imparfait, et on commence à se rendre compte que dans un équilibre si instable, la paix est à la merci du moindre incident. Il faut songer à un ordre nouveau.

L'organisation dont le monde a besoin résultera d'une orientation commune des volontés de tous les Etats civilisés, et non d'un acte de force d'un seul Etat. La seule suprématie qu'une nation peut conquérir, précisément parce qu'elle ne fait pas intervenir la force des armes, est d'ordre intellectuel ou économique, telle la France du XVIIIe siècle au point de vue littéraire, l'Allemagne durant ces dernières années au point de vue technique. C'est par la pensée et le travail de ses élites, et non par ses armées, qu'un peuple peut, de nos jours, marquer la civilisation de son empreinte.

Soit que nous écoutions les hommes politiques des Pays alliés, soit que nous nous tournions vers ceux des Empires du Centre, nous ne trouvons point dans leurs déclarations des motifs sérieux d'espérer de la victoire de l'un ou de l'autre groupe une transformation du système d'où les guerres sont issues. Les conditions positives d'une paix durable étant méconnues, cette paix ne saurait être assurée pour une durée plus ou moins longue. Elle dépendra absolument des circonstances puisque, comme précédemment, le monde demeurera organisé en vue de la guerre, et non en vue de la paix. Les propositions qui sont émises de part et d'autres ne tendent point à l'établissement d'un régime nouveau; elles visent seulement certaines modifications d'ordre secondaire dans l'état de

choses actuel. La guerre n'est point attaquée à sa source. Le mal subsiste entier puisque la cause véritable n'est pas éliminée. En vain dira-t-on que les hommes ne désireront plus la guerre. Ils ne la désireront plus, c'est vrai, (la désirent-ils d'ailleurs?), mais tant qu'ils n'auront pas secoué leur séculaire inertie pour abattre le système néfaste qui les opprime, l'humanité ne sera point préservée de nouvelles guerres. L'homme peut modifier le système, mais s'il ne le fait point, il doit subir sa loi. Et la loi de l'anarchie internationale, c'est la guerre.

[1] Ces méditations ont paru dans la revue «COENOBIUM», Lugano 1906–1919, vol. I–XII.

VIII Lina Emilie Hodler-Ruch (1877–1964)

IX Hector Hodler (1887–1920)

Katalog der Werke Ferdinand Hodlers
Legat Hector und Emilie Hodler-Ruch
an das Kunsthaus Zürich

(84) «Eine Gewissensfrage» [1879]

(**84**) «*Eine Gewissensfrage*» *(Un cas de conscience) 1880 [1879]*

Bleistift und Feder auf Papier. 223 : 310 mm. Bez. r.u.: «F. Hodler/ Un cas de conscience. F.H. 1880.» und o.: «Pour la revue du Cercle 1880.» N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/28.

Eine ähnliche Zeichnung ist tatsächlich unter dem Titel *Un cas de conscience*, dessin de F. Hodler (**88**) in der «Revue illustrée du Cercle des Beaux-Arts, Feuille artistique, humoristique et fantaisiste genevoise» am 1. Januar 1880 in Genf erschienen. Bei der vorliegenden Zeichnung (**84**) handelt es sich somit um einen Illustrationsentwurf für die genannte Zeitschrift; Hodler hat ihn vordatiert: sein eigentliches Entstehungsdatum ist 1879. – Auf dem veröffentlichten Bild fehlt der auf der Zeichnung befindliche Mittelkopf: ein Selbstbildnis des sechsundzwanzigjährigen Künstlers. Zur Zeichnung des Zürcher Kunsthauses ist weiter zu bemerken, daß von jedem einzelnen Kopf ein entsprechendes Ölgemälde existiert: rechts der *Jünglingskopf* (**86**); links der *Mann mit der Mütze* (**85**); und in der Mitte das *Selbstbildnis* Hodlers (**87**). (Vgl. dazu: *Selbstbildnis*, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur, das zur gleichen Zeit entstanden ist, *Abb.* Bender 62.) Die Zeichnung wirft also die Frage auf, ob diese Ölbilder nicht als Komposition von 1878 zusammengehörten und später auseinandergeschnitten wurden. In der Tat findet man im Katalog der «Exposition de la Société Suisse des Beaux-Arts», Genf, August–September 1878, unter Nr. 163 das Bild *Un cas de conscience*, eine Komposition, die Hodler

(85) Mann mit Mütze
1878

(86) Jünglingskopf 1878

(87) Selbstbildnis 1879–1880

(88) «Eine Gewissensfrage» 1880

demnach vor seiner Abreise nach Spanien im November ausgeführt hat. Enthielt diese bildnishaft konzipierte Komposition nun drei Köpfe wie auf unserer Zeichnung oder nur zwei wie auf der Illustration? Das gemalte, von Hodler nicht datierte Selbstbildnis steht physiognomisch sehr genau zwischen Hodlers Ende 1878 in Madrid entstandenem *Selbstbildnis* (Smlg. Dr. M. Kottmann-Müller, Solothurn, *Abb.* Bender 47) und dem Anfang 1881 gemalten Selbstbildnis: *Der Zornige* (Kunstmuseum Bern, *Abb.* Bender 87); es kann somit nicht zur selben Zeit wie die beiden anderen Köpfe des *Cas de conscience* ausgeführt worden sein, sondern, wie es eben der Zusammenhang des Genfer Gemäldes mit der Zürcher Zeichnung erscheinen läßt, nach der Rückkehr aus Spanien, im Winter 1879–80. Der bisher unbekannten Komposition *Un cas de conscience* von 1878 gehörten also lediglich die beiden Jünglingsköpfe, die später getrennt wurden, jedoch nicht Hodlers Selbstbildnis, an. Man kann annehmen, daß Hodler, Ende 1879 mit der Illustration für die «Revue du Cercle des Beaux-Arts» beauftragt, dazu die Komposition *Un cas de conscience* von 1878 benutzte und zugleich mit der Ausführung seines Selbstbildnisses beschäftigt, das letztere versuchsweise in den vorliegenden Illustrationsentwurf hineinfügte.

Liegender Stier (Spanien) [1878–1879]

Bleistift und Feder auf Papier. 102 : 132 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/25.

Ferdinand Hodler hat sich nach seiner Lehre bei Barthélemy Menn in Genf (1872–1878) nach Spanien begeben und weilte von November 1878 bis Juni 1879 meist in Madrid. Das vorliegende Blatt gehört zu den zahlreichen spanischen Tierstudien Hodlers und ist offensichtlich einem seiner Notizbücher entnommen; siehe: *Liegender Stier (Madrid)* (Kunsthaus Zürich, *Abb.* Rath 8), sowie *Stier in spanischer Landschaft* (Smlg. Arthur Stoll, Arlesheim, *Abb.* Stoll 325).

Intérieur [1880/1885?]

Bleistift auf Papier. 134 : 208 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/24.

Es ist bisher nicht festzustellen, ob diese Zeichnung, die eher einen Lesesaal als ein Wirtschaftszimmer darstellt, als Skizze zu einem Bild oder als selbständige Studie aufzufassen ist. Vgl. auch die Notiz zur

(89) Ehepaar, Studie um 1884

Zeichnung (Z. Inv. 1964/35 b, S. 86), obwohl dieses Intérieur als Hintergrund in den bekannten Bildern von Lesenden, die Hodler in den 1880er Jahren gemalt hat, nicht erkennbar ist.

(90) Trauung in der Kathedrale St-Pierre um 1884

(**89**) *Ehepaar, Studie zur «Trauung in der Kathedrale St-Pierre» [um 1884]*

Bleistift auf grauem Papier. 286 : 124 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/26.

Den stehenden Mann in Rückenansicht und die ihm gegenüber angedeutete Frau auf unserer Zeichnung (**89**) finden wir auf einem bisher unbekannten Studienblatt (**90**) (in ausländischem Privatbesitz) als Bräutigamsfigur wieder. Es handelt sich dabei um eine Kompositionsstudie, die auf der Rückseite – allerdings nicht von Hodlers Hand – als jüdische Hochzeit («Mariage juif») bezeichnet ist, ein Titel, welcher die geschilderte Szene nicht genau erfaßt und richtiger *Die Trauung* lauten sollte, um so mehr als das dargestellte Kircheninnere die linke Chorseite in der Kathedrale von St-Pierre in Genf wiedergibt. Von einer Ausführung der Komposition auf Leinwand scheint keine Spur vorhanden zu sein. Zur chronologischen Festlegung der genannten Studienblätter sei bemerkt, daß Hodler schon im November 1882 von den Genfer Stadtbehörden die Erlaubnis erhielt, in der Kathedrale zu malen (Archives de la Ville de Genève, copies de lettres 1882, vol. 31, nº 306), und weiter, daß der Pfarrer auf der Kompositionsstudie auch im Bilde von 1884 *Calvin comme recteur* (Musée d'Art et d'Histoire, Genf, *Abb.* Bender 121) gleich links neben Calvin wie auch in verschiedenen Vor-

studien dazu (*Abb.* Stoll 333 und Rath 22–24) erscheint, so daß unsere Zeichnung zu dieser Zeit entstanden sein dürfte.

Bildnis Marie-Elise Hodler, Schwester des Künstlers [um 1881]

Bleistift und Feder auf kartoniertem Papier. 166 : 110 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/36a.

Hodlers Schwester Marie-Elise ist als Mittelfigur der Komposition *Das Gebet im Kanton Bern* 1880–81 (Berner Kunstmuseum, *Abb.* Bender 86) und durch ein *Bildnis in Brauttracht* von 1881 (Musée d'Art et d'Histoire, Genf, *Abb.* Bender 15) bekannt. Am 12. August 1855 in Bern geboren, war Marie-Elise Hodler als Köchin, u.a. auch in Genf, tätig; sie heiratete am 20. März 1881 den Mühlesteinhauer Albert Bernhard, dessen Tochter, Albertine, sich Hodler annahm, nachdem Marie-Elise 1885 (dreißigjährig) in Paris an Schwindsucht gestorben war. Außer dieser auf dem Umschlag eines Notizbüchleins ausgeführten Zeichnung sind zwei weitere Marie-Elise Hodler darstellende Aquarelle (Genfer und ausländischer Privatbesitz) bekannt.

Schreitender Landsknecht, Figur zum «Schwingerumzug» [1885/1887]

Bleistift auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. 580 : 322 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/38.

Studie zur Figur im Vordergrund rechts der 1885–1887 in Langenthal entstandenen zweiten Fassung der Komposition *Der Schwingerumzug* (Kunsthaus Zürich, *Abb.* Bender 162).

Zeichnung zu «Der schlummernde Onkel Neukomm und Mädchen» [1887]

Bleistift auf Papier. 150 : 130 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/22.

Diese Zeichnung zu oder nach dem Ölbild *Der schlummernde Onkel Neukomm und Mädchen* (Schweizer Privatbesitz, *Abb.* Bender 89) wurde von Hodler, wie die geschwärzte Rückseite beweist, kräftig durchgepaust. In einem Notizbuch Hodlers von 1887 (Musée d'Art et d'Histoire, Genf) befindet sich eine Skizze zu dem Mädchen an den Knien von Hodlers Onkel, dem Schuhmacher Neukomm, und in einem Brief vom 11. Mai 1887 aus Langenthal an seinen Freund Marc Odier berichtet der Maler: «Ich habe den schlummernden Onkel mit dem Mädchen zu Ende geführt, und es ist daraus eines meiner leidlichen Dinge geworden.» (Vgl. *Wien 1962/63*, Nr. 15.)

Girlandenflechterinnen zum Genfer Schützenfest: «Würde der Frauen» (Schiller) [1887]

Bleistift und Feder auf «Vidalon-les-Annonay»-Papier. 238 : 140 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler, Z.Inv. 1964/27.

Ein ähnliches, etwas weiter ausgeführtes Blatt ist im Hodler-Zeichnungskatalog (*Abb.* Rath 26) abgebildet; es wurde dort irrtümlicherweise «Schneideratelier» betitelt und auf 1884–1885 datiert. Eine Briefstelle Hodlers erlaubt diese Angaben richtigzustellen. Der Künstler schickte 1887 (zwischen dem 18. und dem 25. Juni) aus Langenthal seinem Freund Marc Odier zwei Zeichnungen zur Illustration einer Sondernummer über das Schweizerische Schützenfest in Genf 1887. Die erste Zeichnung stellt einen alten Schützen vor dem Plakat des Schützenfestes dar (*Abb.* Rath 30) und ist in der Zeitschrift «L'Ami de l'Instruction» unter dem Titel «*A Langenthal, devant l'affiche.* Dessin de M.F.Hodler.» (Numéro-Souvenir du Tir Fédéral, Genève, 1er 8.1887) erschienen. Über die zweite Zeichnung schreibt Hodler im erwähnten Brief: «... L'autre sujet représente quelques femmes bien dévouées pour embellir cette fiesta de Genève. Il y a deux personnes dans le fond: celle de droite fait une guirlande, celle de gauche porte une corbeille de fleurs. Plus en avant une femme tient une guirlande, tandis que l'autre fixe une fleur. Plus en avant, Gritli fait son bouquet. – Comprends ceci:

‚Ehret die Frauen: sie flechten und weben
himmlische Rosen ins irdische Leben.'»

Die von Hodler zitierten Verse sind Schillers bekanntem Gedicht «Würde der Frauen» entnommen: der Maler erscheint also anläßlich eines Schweizer Schützenfestes als Illustrator Schillers. Die Zeichnung wurde in der Genfer Zeitschrift nicht abgedruckt.

(**91**) *Studie zu «Liegender Akt mit Blume» [1885/1889]*

Bleistift auf MP Fabriano, Quadratnetz. 305 : 490 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/37.

Diese Zeichnung (**91**) ist eine Studie zu einem großformatigen, unvollendeten und undatierten Bild, *Liegender Akt mit Blume* (Privatbesitz Zürich, im Kunsthaus Zürich deponiert, *Abb.* Bender 142). Auf der Zeichnung liest die Frau eine Zeitschrift. Das dargestellte Modell ist Hector Hodlers Mutter, Augustine Dupin (geb. 1852 in Genf, gest. 1909 in Genf); F. Hodler hat A. Dupin 1884 kennen gelernt. Thematisch könnte das Werk zu den wahrscheinlich um 1885 erscheinenden Bildnissen Augustine Dupins mit einer Blume gehören. (Vgl. *Abb.* Bender 139 und 140, letzteres nachträglich 1887 datiert, und *Wien 1962/63*, Nr. 8). Stilistisch steht das Bild jedoch auch den Figuren der *Nacht* von 1889–1890 (Berner Kunstmuseum, *Abb.* 12, Seite 18) nahe. In einem Notizbüchlein Hodlers von 1888–1889 (Musée d'Art et d'Histoire, Genf), das u.a. die ersten Kompositionsstudien zur *Nacht* enthält, fallen denn auch einige Skizzen zu diesem liegenden Akt mit Blume auf, so daß vorläufig Zeichnung und Bild chronologisch nur ungewiß zwischen 1885–1889 festgesetzt werden dürfen. (Loosli – vgl. Gen. Kat.-Nr. 2236 – sowie *Mühlestein-Schmidt* – S. 162 –, datieren den *Liegenden Akt mit Blume* 1879–80, *Bender* um 1885.)

Lesender [1880/1885]

Bleistift auf Papier. 142 : 150 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/35b.

In den Jahren nach 1880 behandelt Hodler das Thema der Lesenden sehr oft, namentlich in Form von meist greisen Zeitungs- und Bibellesern (vgl. *Abb.* Bender 82, 129 u. 130).

Zwei aneinander geschmiegte Mädchen [um 1881]

Bleistift auf Papier (r. und u. zerrissen). 105 : 115 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/36c.

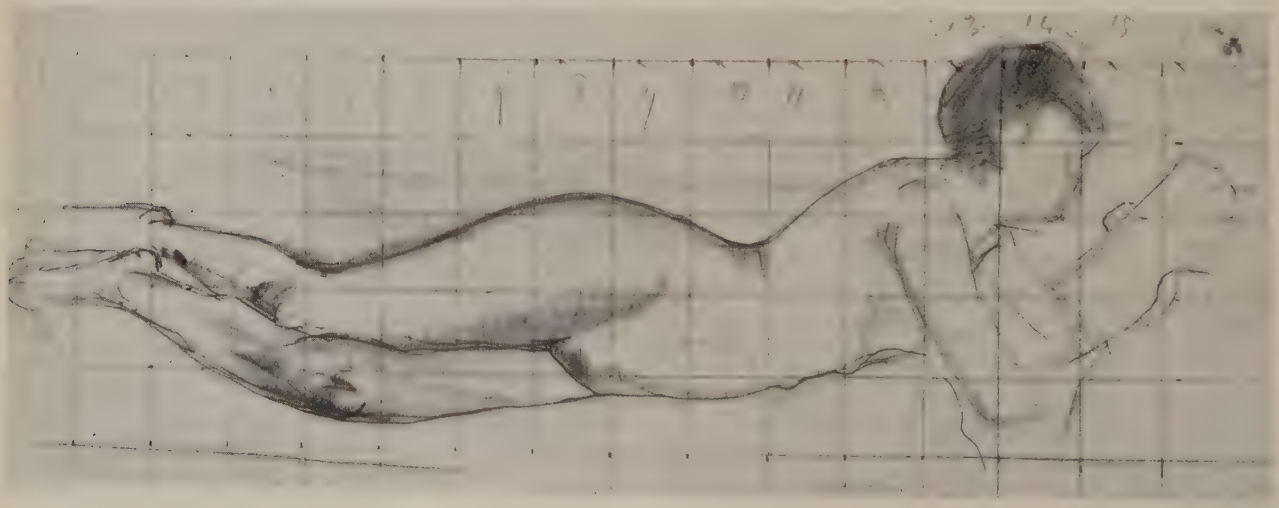
Das Blatt könnte, wie nebst der Haltung der Figuren die im Hintergrund angedeutete Architektur annehmen läßt, zum Studienmaterial für das *Gebet im Kanton Bern* 1880–1881 (Berner Kunstmuseum, *Abb.* Bender 86) oder der *Andacht* 1882 (Schweizer Privatsammlung, *Abb.* Bender 92) gehören.

Skizze zu «Mutter, ihr Kind fütternd» [1889]

Bleistift auf Papier. 240 : 310 mm. Nachträglich bez. r. u.: «Hodler.» N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/32.

Skizze zu «Mutter, mit Kind spielend» und Interieurstudie [1889]

Bleistift auf Papier. 230 : 320 mm. Nachträglich bez. r. u.: «Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/33.

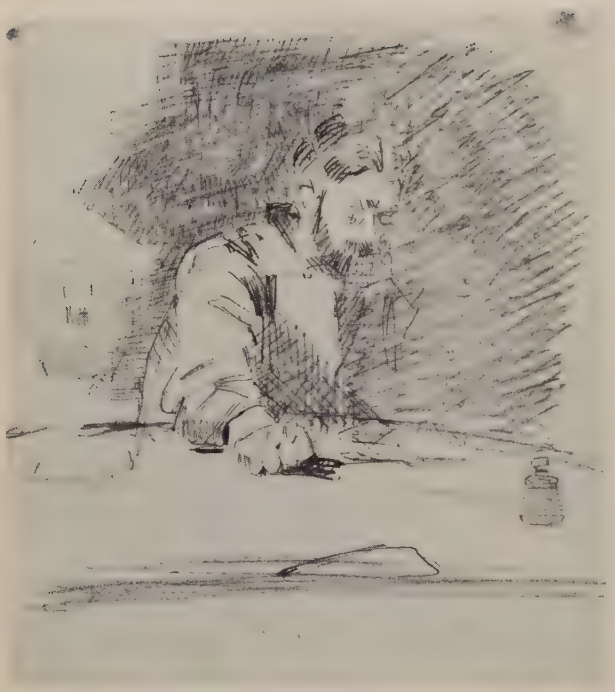


(91) Studie zu «Liegender Akt mit Blume» 1885/1889

(92) Studie zu «Mutter, mit Kind spielend» um 1888

(**92**) *Studie zu «Mutter, mit Kind spielend» [um 1888]*
Bleistift gewischt auf Papier. 315 : 487 mm. N.S. (Rückseite: 3 Skizzen zu «Vom Sturm überrascht» [um 1886].) Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/34.

Die drei Zeichnungen gehören dem Studienmaterial zu einer Werkreihe an, die Hodler 1887–1889 dem Thema Mutter und Kind gewidmet hat. Das Kind ist Ferdinand Hodlers Sohn, Hector (geb. 1. Okt. 1887 in Genf, gest. 30. März 1920 in Leysin); seine Mutter ist Augustine Dupin (Genf 1852–1909). Die erste Skizze gehört zum Studienmaterial für das Bild *«Mutter, ihr Kind fütternd»*, auch *Das Frühstück* genannt (vgl. *Abb.* 11); eine Skizze zum selben Bild in einem Notizbuch Hodlers von 1889 sowie die auf vorliegendem Blatt rechts liegende Skizze zu *Mutter, mit Kind spielend* von 1889 legen die Zeichnung und das Bild chronologisch fest. Zur gleichen Bildergruppe gehören die nächsten Zeichnungen, beide Studien zum Bild *Mutter, mit Kind spielend* (*Abb.* 10), von Hodler nachträglich 1889 datiert. Bemerkenswert ist aber ein kleiner Unterschied zwischen unserer Studie (*Abb.* 92, KHZ Z. Inv. 1964/34) und dem entsprechenden Ölbild (*Abb.* S. 16): Auf der Zeichnung ist das Knäblein noch in Windeln gewickelt, während es auf dem Bild etwas größer und älter erscheint, woraus zu schließen wäre, daß Hodler den Vorwurf zum Bild von 1889 schon etwa ein Jahr früher ausgeführt hatte. – Die drei Skizzen zu *Vom Sturm überrascht* (nachträglich 1887 datiert, 1886 ausgeführt, Stiftung Oscar Reinhart, Winterthur, *Abb.* Bender 154) sind im Zusammenhang mit dem Bild für den 1885 ausgeschriebenen, 1886 prämiierten Genfer Figurenwettbewerb (Concours Diday) entstanden.



(93) Selbstbildnis: «...et j'irai à la fête des vignerons!» 1889

(**93**) *Selbstbildnis: «...et j'irai à la fête des vignerons!» [1889]*

(Skizze zu einer Karikatur für das Winzerfest von 1889 in Vevey.) Bleistift auf Papier. 224 : 182 mm. Bez. m. bis r. u.: «et j'irai à la fête des vignerons.» N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/36b.

Es handelt sich um die früheste Skizze (**93**) zur ersten von acht Karikaturen, die der Künstler anläßlich des Winzerfestes in Vevey 1889 unter dem Gesamttitel «Autour de l'estrade: le côté tragique de la fête des vignerons. Croquis instantanés par F. Hodler» in der Zeitschrift «Le Papillon», Genf, 21.8.1889, veröffentlichte. Auf unserer Skizze lautet die Überschrift: «...Und ich werde ans Winzerfest gehen!»; auf der endgültigen Fassung (Pb., Winterthur), wie sie in der Zeitschrift erschien, lautet sie: «Ich muß entschieden hin... Was könnte ich noch aufs Versatzamt bringen?...» *(Décidément, il faut que j'y aille... que pourrais-je encore mettre au clou?...)* Bemerkenswert ist, daß es sich hier um ein Selbstbildnis Hodlers handelt. Eine weitere Fassung befindet sich im Musée d'Art et d'Histoire, Genf (*Abb.* Rath 38).

«Dunkler Genius» (Génie sombre) [um 1889]

Feder auf Papier. 108 : 170 mm. Bez. m.u.: «Génie sombre». N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/23.

Das Blatt ist einem Skizzenbuch Hodlers entnommen, gehört jedoch nicht dem Notizbuch von 1889 an, das einige Kompositionsstudien zum Bild *Die Nacht* von 1890 (Berner Kunstmuseum, *Abb.* 12, S. 18) enthält und in denen dieselbe nächtliche Figur, allerdings nicht alleinstehend in der Landschaft, sondern von anderen Figuren umgeben, auch erscheint. Jedenfalls haben wir es hier mit einem Urbild zur Berner Komposition zu tun. Erwähnenswert ist weiter zu unserem Blatt, daß Hodler etwa zwei Jahre später einer anderen Figur ebenfalls den Titel «Génie sombre» (Smlg. unbekannt, *Abb.* CAL-Map. 168) gegeben hat; C.A. Loosli (Gen.Kat.nº 645, CAL-LWN Band IV, S. 87) datiert diese auf 1880, obwohl es sich gewiß wieder um ein Urbild zu einer Komposition zu handeln scheint, nämlich zu *Die Enttäuschten*, 1892 datiert, Berner Kunstmuseum, *Abb.* Bender 233), deren zweite Figur von rechts die Zeichnung darstellt.

Sitzender alter Mann [um 1891]

Bleistift und Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 329 : 265 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/29.

Diese Pausezeichnung (CAL-LWN Bd.II, *Abb.* 12) gehört zum Bild *Sitzender Greis in Landschaft* (undatiert; vormals Smlg. Max Moos, Genf, gegenwärtige Smlg. unbekannt; *Abb.* Bender 220), und dieses gehört, neben anderen, gleichartigen Werken (z.B. *Abb.* Stoll 345) zu den noch naturalistisch aufgefaßten Einzelfiguren, die Hodler dann, symbolisch verkleidet (z.B. *Abb.* Stoll 344, dasselbe Modell wie in unserer Zeichnung), in den Kompositionen *Die Lebensmüden* von 1891–1892 (Kunsthaus Zürich, *Abb.* Bender 222) und *Die enttäuschten Seelen* von 1892 (Berner Kunstmuseum, *Abb.* Bender 233) zur fünffigurigen Gruppe vereinigt und stilisiert.

(**94**) *Selbstbildnis [1885/1891]*

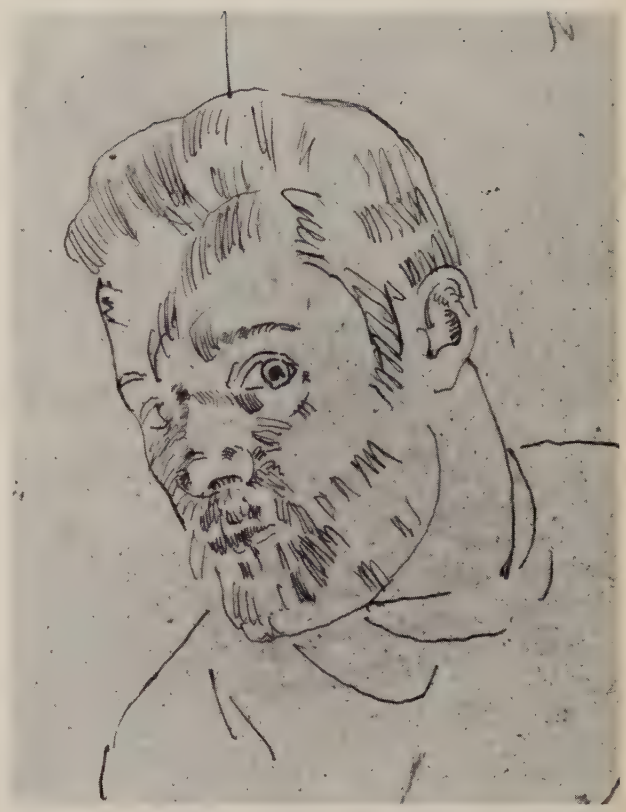
Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 113 : 88 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/21.

Die Datierung dieser Pausezeichnung sowie der drei dazugehörenden, jedoch weiter ausgeführten Zeichnungen (zwei im Musée d'Art et d'Histoire, Genf, und eine in Winterthurer Privatbesitz, *Abb.* Rath 42–44) fällt nicht leicht. C. A. Loosli datiert sie ohne Erklärung auf 1893 (CAL-LWN Bd. II, 2. Teil, *Abb.* 1). Kragen, Schnurrbart und Haltung des Modells führten gewiß Dr. Walter Hugelshofer dazu («Die Selbstbildnisse F. Hodlers» in: *Du* Nr. 8, Zürich, Aug. 1953), eine dieser Zeichnungen dem von Hodler nachträglich auf 1883 datierten *Selbstbildnis* (Smlg. Joseph Müller, Solothurn, *Abb.* 2, S. 5) nahezusetzen. In diesem Zusammenhang wäre Hodlers nachträgliche Datierung genauer zu überprüfen: Das Solothurner Selbstbildnis steht in jeder Hinsicht – Alter, Ausdruck und Ausführung – dem *Geschichtsschreiber* von 1886 (Privatsammlung Basel, *Abb.* 3) ebenso nahe, wenn nicht näher als dem *Zornigen* von 1881 (Berner Kunstmuseum, *Abb.* Bender 87). Abgesehen davon scheinen die vier erwähnten, gezeichneten Selbstbildnisse sogar in der Nähe zweier gemalter Selbstbildnisse von 1891 (Musée d'Art et d'Histoire, Genf, *Abb.* Bender 214) und 1892 (Kunsthaus Zürich, *Abb.* Bender 234) zu stehen: Gesichtsausdruck, Haarschnitt, Lichteinfall – wie auf dem gemalten Selbstbildnis von 1891 – sowie der in eine helle und eine dunkle Zone aufgeteilte Hintergrund – wie im gemalten Selbstbildnis von 1892 – würden eine chronologische Bestimmung der Zeichnungen gegen 1891 nicht ausschließen. Es muß jedoch die Frage der genauen Datierung unserer Zeichnung bis zum Erscheinen überzeugender Unterlagen offenbleiben.

Zeichnung zu «Frau mit Nelke» [um 1891]

Bleistift und Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 352 : 247 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/30.

Pausezeichnung zum Bild *Frau mit Nelke*, um 1891 entstanden (Kunsthaus Zürich. *Abb.* Bender 225).



(94) Selbstbildnis 1885/1891

Sieben Kopfstudien zum «Aufgehen im All» [1892]

Bleistift auf Papier, Quadratnetz. 370 : 220 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/70.

Diese Studien gehören zum ziemlich gut erhaltenen Skizzenmaterial für das Bild *Aufgehen im All* von 1892 (Kunstmuseum Basel, *Abb.* Bender 243; weitere Kopfstudien: *Abb.* Bender 240).

Frauenkopf [um 1892?]

Bleistift auf kartoniertem Papier. 370 : 497 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/75.

Dieser frontale Frauenkopf scheint mit keinem bekannten Bildnis Hodlers in Zusammenhang zu stehen, außer vielleicht mit dem Modell des Bildes *Das Aufgehen im All* (1892 entstanden, Kunstmuseum Basel, *Abb.* Bender 243), dessen Studienmaterial auch stilistisch mit unserer Zeichnung verwandt ist (vgl. Z. Inv. 1964/70 und *Abb.* Bender 240–242).

(95) Hellebardenträger, Studie 1897/1899

(**95**) *Hellebardenträger zu «Der Rückzug von Marignano» [1897/1899]*

Bleistift und Feder auf Papier. 272 : 145 mm. Bez.r.u.: «F.H». und m.o.: «cet homme mesure 188» [cm.]. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler, Z.Inv. 1964/61.

Der Rückzug von Marignano (Fresko, Schweiz. Landesmuseum, Zürich, 1900 ausgeführt, *Abb.* Müller 29) schmückt den Waffensaal des Landesmuseums. Im Anschluß an den 1896 ausgeschriebenen Wettbewerb, hatte Hodler noch verschiedene vorbereitende «Kartons» auszuführen, von denen vier erhalten sind (Gemäldegalerie Stuttgart, *Abb.* Müller 26; zwei Kartons im Kunsthaus Zürich, *Abb.* Müller 27 und 28; Musée d'Art et d'Histoire, Genf, *Abb.* «Pages d'Art» Genf, Mai 1916, S.31). Der auf unserer Zeichnung dargestellte Krieger befindet sich rechts auf dem Mittelfeld von *Marignano;* da diese Figur fast unabgeändert auf den drei letzten, zwischen 1897 und 1899 entstandenen Kartons erscheint, fällt es schwer festzustellen, zu welcher Fassung sie genau gehört. Hodler hat den Hellebardenträger auch als Einzelfigur gemalt (Ausstellungskatalog F.Hodler, Kunstmuseum Bern 1938, *Abb.* zu Katalog-Nr. 91. Vgl. auch zwei frühere Studien, *Abb.* Rath 95–96).

Kompositionsstudie zu «Das Gefecht von Fraubrunnen» [1896]

Bleistift, Feder und Gouache auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 157 : 239 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/40.

Figurenstudien zu «Das Gefecht von Fraubrunnen» [1896]

Bleistift und Feder auf Papier. 192 : 448 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/42.

Drei Figurenstudien zu «Das Gefecht von Fraubrunnen» [1896]

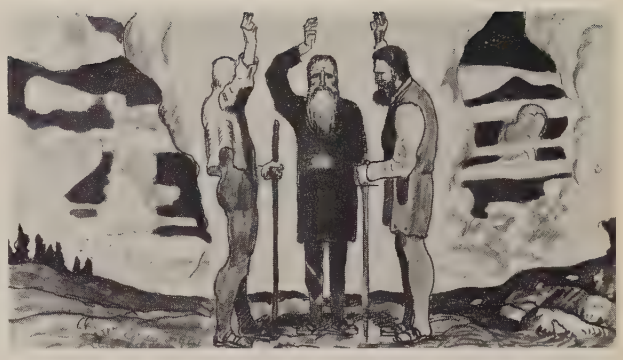
Bleistift und Feder auf Papier, Quadratnetz. 260 : 370 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/43.

Das Gefecht von Fraubrunnen und *Die Schlacht von Neuenegg* hat Hodler als Gegenstand zweier Entwürfe gewählt, die er anläßlich eines von der Berner Regierung ausgeschriebenen Wettbewerbes zur Ausschmükkung des Großratssaales in Bern ausführte (vgl. *Abb.* der Gesamtentwürfe, in Berner Privatbesitz, Rath 82 und 83).

(**96**) *Studie zu «Der Rütlischwur» [1896–1897]*

Bleistift, Tusche und Sepia auf Papier, auf Karton aufgezogen. Auf dem Karton bez. r. u.: «Grütlischwur.» 142 : 249 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/41.

Der Rütlischwur stellt eines der Motive dar, die Hodler anläßlich des 1896 ausgeschriebenen, 1897 abgeschlossenen Wettbewerbes für die Ausschmückung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich zur Dekoration der Außenfassaden vorsah, die in Mosaikausführung geplant waren. Diese Entwürfe (vgl. Variante zum *Rütlischwur*, Musée d'Art et d'Histoire, Genf, *Abb.* Rath 79) kamen jedoch nicht zur Ausführung. Hingegen kann man in diesen Skizzen ein Urbild zu einer späteren Komposition, *Die Einmütigkeit* (2. Fassung, *Abb.* 61), erblicken.



(96) Der Rütlischwur 1896–1897

Kompositionsstudie für die Medaille zum 75jährigen Jubiläum der Lausanner Schützen [um 1900]

Bleistift und Tusche auf Papier. 174 : 181 mm. (*Rückseite:* Zwei gekreuzte Gewehre, darüber Schweizer Wappen, darunter Gebirge. Bleistift. Bez.: «1825–1900/Carabiniers de Lausanne/Tir du 75e Anniversaire.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/39.

Figurenstudien für die Medaille zum 75jährigen Jubiläum der Lausanner Schützen [um 1900]

Bleistift und Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 365 : 500 mm. Bez. m. u.: «Madame Schäfer-Schär/Metzgergasse 4.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/82.

Die erste Zeichnung (Z. Inv. 1964/39, *Abb.* CAL-LWN Bd. II, 2. Teil, Nr. 38) gehört zu den anfänglichen Entwürfen für die von Hans Frei (Basel 1868–1947) nach Hodlers Vorlage gravierte Medaille (Cabinet des Médailles, Lausanne), die anläßlich des 75. Schützenfestes der Lausanner Karabinerschützen entstand. Der Zug der Fähneriche links läßt sich direkt aus dem Mittelfeld zu *Marignano* ableiten, Hodler entledigt sich später dieser Gruppe und zieht, im endgültigen Entwurf (Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel, *Abb.* Rath 120), die Schar des einherziehenden Schützenumzuges frontal in den Vordergrund. Die Figurenstudien auf der zweiten Zeichnung (Z. Inv. 1964/82) gehören der endgültigen Vorlage an und stellen die beiden vormarschierenden Schützen dar (vgl. *Abb.* Rath 118–119).

Figurenstudie für das Diorama «Drama der Alpen» [1894]

Bleistift auf Papier. 145 : 110 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/35a.

Bekannt sind die erhaltenen Bruchstücke zu *Aufstieg* und *Absturz* (Berner Kunstmuseum; ursprüngliche Fassung, *Abb.* Bender Anhang 9 und 10), die der Genfer Unternehmer Henneberg bei Hodler bestellte, um sie als riesiges (7,5 m : 5 m messendes) Diorama an der Weltausstellung von 1894 in Antwerpen neben dem Alpenpanorama von Burnand, Furet und Baud-Bovy auszustellen. Neben den zwei erwähnten Kompositionen war eine dritte vorgesehen, welche die Entdeckung der gestürzten Bergsteiger darstellen sollte; diese gelangte jedoch nicht zur Ausführung (s. «Journal de Genève» vom 10.6.1894). Die Figur des sich bückenden und ein Seil befestigenden Bergsteigers auf unserer Zeichnung gehört unmittelbar zu keinem der bestehenden Ausschnitte; doch ist anzunehmen, daß sie eher für den *Aufstieg* als für die dritte, unausgeführte Darstellung vorgesehen war.

(97) Bildnis
Berthe Jacques
um 1894

(**98**) *Vorzeichnung zum «Bildnis Berthe Jacques» [um 1894]*

Bleistift gewischt auf Papier, Quadratnetz. 273 : 280 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/71.

Es gibt zwei Fassungen vom *Bildnis Berthe Jacques*, die unserer Vorzeichnung (*Abb.* 98) entsprechen, und ein kurz vorher entstandenes Bildnis (*Abb. Genava* 1965, S. 174), auf dem der Kopf in Dreiviertelansicht von hinten erscheint. Diese Porträts gehören, neben der *Ergriffenheit* von 1894 (*Abb.* 19), zu den ersten Darstellungen von Berthe Jacques (Genf 1868–1957), mit der sich Ferdinand Hodler 1898 vermählt hat. Das erste der beiden Profilbildnisse (Smlg. Dr. Louis Glatt, Genf) ist auch 1894 datiert; es gibt das Modell, verglichen mit unserer Zeichnung, seitenverkehrt wieder. Hodlers Datierung erlaubt uns, auch die zweite

(98) Vorzeichnung zum «Bildnis Berthe Jacques» um 1894

Fassung (*Abb.* 97), und somit deren Vorzeichnung, ins Jahr 1894 zu stellen, obschon das Modell selbst 1896 als Entstehungsjahr des Bildes angegeben hat (vgl. *Stoll*, Katalog-Nr. 355). Der Vergleich unseres Blattes mit der Vorzeichnung zum etwas früher entstandenen Bildnis (vgl. *Genava* 1965, *Abb.* S. 174), läßt die fortschreitende Stilisierung des Kopfes besonders deutlich werden. Die Rückenansicht wird von einer

(99) Frauenkopf, Studie um 1897

(100) Studie zum «Tag» um 1897

Fassung zur andern beinahe bildparallel angelegt und der Kopf schließlich in strengem Profil gehalten. Die konsequente Ausarbeitung dieser Stellung und die feine Modellierung von Gesicht und Haar verleihen unserer Zeichnung einen hervorragenden Rang unter Hodlers Bildnisstudien.

(**99**) *Frauenkopf (Berthe Jacques), Studie zu einem Plakat für die Zürcher Kunstgesellschaft [um 1897]*

Bleistift und Feder auf Papier, Quadratnetz. 215 : 290 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/72.

1897 erteilte die Zürcher Kunstgesellschaft Hodler den Auftrag, für die ständige Ausstellung moderner Kunstwerke im Künstlerhaus ein Plakat zu entwerfen. Aus den Briefkopien der Kunstgesellschaft an Hodler (Archiv Kunsthaus Zürich, Briefkopien von 1897) geht hervor, daß der Maler zwei Entwürfe einreichte. Der erste ist ausdrücklich als *Blumenpflückendes Mädchen* bezeichnet; er ist bestimmt identisch mit dem Bilde das C.A.Loosli unter dem irrtümlichen Titel «Wiener Ausstellungs-Plakat (Fassung für die Zürcher Kunstgesellschaft)» in seinem Mappenwerk (Loosli-Map., *Abb.* 85) veröffentlicht und ebenfalls irrtümlich auf 1904 datiert hat. Der zweite Entwurf wird in der erwähnten Korrespondenz nicht weiter beschrieben, doch handelt es sich wohl um die «Jungfrau in Wolken» (*Abb.* 101), da dasselbe Modell, Berthe Jacques, im gleichen Gewand dargestellt ist und da der Begleittext beider Entwürfe (auf dem zweiten ist er allerdings verdeckt) annähernd der gleiche ist: «Zürcher Kunstgesellschaft/Ständige Ausstellung/[auf dem ersten Entwurf sind hier beigefügt die Worte: «moderner Kunstwerke»] Künstlerhaus [1.Entwurf: «Thalgasse 5»] Zürich.» Vorliegende Studie von Berthe Jacques' Kopf (*Abb.* 99), mit dem hier charakteristischen, lächelnden Mund, gehört zum zweiten Plakatentwurf Hodlers für die Zürcher Kunstgesellschaft. Auf den ersten Blick fällt die Analogie zwischen der *Jungfrau in Wolken* und der Mittelfigur in der zweiten Fassung des Bildes *Die Wahrheit* (Kunsthaus Zürich, *Abb.* Müller 62) auf, weshalb dieser Plakatentwurf bisher um 1903 datiert wurde (s. *Abb.* Müller

(101) Die Kunst (Plakat)
um 1897

72 und Rath 147): ein gutes Beispiel dafür, daß stilbegründete Datierungen speziell bei Hodler auch einer dokumentarischen Bestätigung bedürfen. Die weibliche Figur zum Plakat von 1897 verdient des weitern unsere Aufmerksamkeit, da sie schon in einer Kompositionsstudie im Anschluß an den *Auserwählten* (vgl. CAL-LWN Bd. II, *Abb.* 13), dann auch um 1897–1898 in einer frühen Kompositionsstudie (*Abb.* 100) zum Bilde *Der Tag* (*Abb.* Müller 52) vorkommt. Hodlers Plakatentwurf scheint nicht gedruckt worden zu sein; jedenfalls ist kein gedrucktes Exemplar erhalten. Aber Hodler hat auf seinem Entwurf den Plakattext übermalt und das Bild unter dem Titel *Die Kunst* in der Ausstellung des «Cercle des Arts et des Lettres» im April-Mai 1899 in Genf gezeigt. Das geht aus dem Bericht eines anonymen Kritikers hervor, der in der Zeitschrift «La montagne» (Genf, Mai-Juni 1899) u.a. schreibt: «Monsieur Ferdinand Hodler expose un paysage qui a des prétentions philosophiques et une composition symbolique, *L'Art*; ces deux œuvres sont très décoratives; la seconde l'est à tel point et nous savons si peu pourquoi cette jeune fille aux bras levés personnifie l'art, que nous sommes tentés d'y voir une affiche, l'une des meilleures due à nos principaux imagiers...» Auch in der XIX. Sezession in Wien 1904, hat Hodler das Bild unter dem Titel «Die Kunst» wieder ausgestellt. Im Anschluß zum *Auserwählten* sollte die Jungfrau in Wolken das Auftreten des Frühlings, im *Tag* das Aufleuchten der Sonne und im Zürcher Plakatentwurf gar die Kunst verkörpern. Auf jeden Fall kann *Die Kunst* als eines der Urbilder zum *Tag* betrachtet werden.

(**18**) *11 Studien nach der Natur: Knabe mit Zweigen [um 1893]*

Bleistift auf Packpapier. 790 : 295 mm. Nachträglich bez. m. m.: «Hodler» und m.r.: «Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/49.

(**54**) *Vorzeichnung zu «Der bezauberte Jüngling» I [um 1893]*

Bleistift und Farbspuren auf Papier, Quadratnetz. 400 : 310 mm. Nachträglich bez. r. u.: «Hodler.» (Auf der Rückseite von Berthe Hodler bez.: «L'Elu.») Kunsthaus Zürich, Legat H. Hodler. Z. Inv. 1964/46.

Pausezeichnung zu «Der bezauberte Jüngling» III [um 1895]

Bleistift und Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 524 : 274 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/56.

Modell zu den drei vorgenannten Zeichnungen war Ferdinand Hodlers Sohn Hector. Interessant ist namentlich die erste (*Abb.* 18), weil in diesen freien Studien nach der Natur der Ursprung von mehreren Kompositionen des Malers liegt: die Skizzen des knienden Knaben führen mit weiteren Studien zur *Anbetung* (**16**) und zum *Knaben mit Zweigen* (**25**), die Skizzen des stehenden Knaben zur ersten der Fassungen von *Der bezauberte Jüngling* (*Abb.* 22), einem Bild, das – von Bender (*Abb.* 225) – auch *Knabe mit Blumen* oder – vgl. *Wartmann*, S. IV – *Anbetung* genannt wird; Hodler selbst hat dem Bilde auf einer Photographie den Titel «Der bezauberte Jüngling» gegeben. Besser würde es «Bezauberter *Knabe*» heißen; doch wir wollen Hodlers Titel beibehalten, um das Bild von den drei knienden Fassungen der *Anbetung* (*Abb.* 16, *Abb.* 20 und *Abb.* 21) zu unterscheiden, obwohl der Inhalt aller angeführten Bilder die Anbetung der Blumen bleibt. Zur Frage der Datierung dieser Werkreihe: Die *Anbetung* und *Der bezauberte Jüngling* stehen offensichtlich in thematischem Zusammenhang mit der Komposition *Der Auserwählte* von 1893–1894 (1. Fassung, Kunstmuseum Bern, *Abb.* 13), sind jedoch als gesonderte Gebilde zu betrachten. Aus jener Zeit, wahrscheinlich als Vorstudie zum Zyklus des *Auserwählten*, stammen denn auch unsere elf Studien zum *Knaben mit Zweigen* und zum *Bezauberten Jüngling*. Eine Vorzeichnung (vgl. *Widmer-Russ*, *Abb. II*) zur ersten Fassung der «knienden» *Anbetung* (vgl. *Abb.* 16 auf S. 21) hat Hodler nachträglich und wahrscheinlich verfrüht auf 1891 angesetzt: Zeichnung (vgl. auch eine Variante, Kunstmuseum Winterthur, *Abb.* Rath 61) und erste Fassung in Öl dürfen wohl erst 1892 oder sogar 1893 entstanden sein, also noch vor dem *Auserwählten*, dessen Ausgangspunkt die erste Fassung der *Anbetung* zu bilden scheint; wahrscheinlich war diese auch im März-April 1893 in Genf ausgestellt (s. Besprechung der *Adoration*, «Journal de Genève» vom 9.4.1893). Nach dem *Auserwählten*, der 1893 ausgeführt und im März 1894 in Genf ausgestellt wurde, folgt, im Zusammenhang mit der *Ergriffenheit* von 1894 (*Abb.* 19), die zweite Fassung der *Anbetung* (*Abb.* 20), die also auch 1894 zu datieren ist. Gleichzeitig entsteht die dritte Fassung der *Anbetung* (*Abb.* 21), von Hodler nachträglich, aber richtig 1894 datiert. Im selben Jahr führt Hodler den *Sitzenden Knaben mit Zweigen* aus (*Abb.* 25, S. 29); zwei Studienblätter aus dem Nachlaß Hector Hodler, die eine im Musée d'Art et d'Histoire, Genf (Inv.-Nr. 1964/92), die zweite im Berner Kunstmuseum (Inv.-Nr. A 8182), enthalten auf dem gleichen Blatt Skizzen zum *Knaben mit Zweigen* und zur erwähnten *Ergriffenheit* von 1894, wodurch sich die Datierung des *Knaben mit Zweigen* auf das gleiche Jahr ergibt. Zur gleichen Zeit entstehen die drei Fassungen des *Bezauberten Jünglings*. Ferdinand Hodler hat die erste Fassung (*Abb.* 22) nicht datiert; ihr gehört unsere Vorstudie (Z. Inv. 1964/46) an, die als Akt mit noch erhobenen, doch schon Blumen haltenden Händen und einem, nur angedeuteten, sich senkenden Arm konzipiert ist und die, auch aus der Gestalt Hectors zu schließen, etwa ein Jahr vor der ersten Ölfassung entstanden sein muß. Das Datum der ersten Fassung erschließt sich aus Analogie mit der zweiten Fassung des *Bezauberten Jünglings* (*Abb.* 23). Diese 2. Version wurde von Hodler, wiederum nachträglich, auf 1893 angesetzt; doch auf der schon

erwähnten Photographie des Bildes hat Hodler eigenhändig das Datum 1894 gesetzt, welches angesichts der engen Verbundenheit mit der dritten auch 1894 datierten Fassung der *Anbetung* (*Abb.* 21, S. 27) überzeugend ist. Die erste Fassung des *Bezauberten Jünglings* ist somit um 1893–1894, unsere Vorzeichnung dazu um 1893 zu setzen. Aber die dritte Fassung vom Bilde *Der bezauberte Jüngling* (Smlg. unbekannt, *Abb.* 24, S. 29), und unsere Pausezeichnung dazu (Z. Inv. 1964/56), scheint ein wenig später, also um 1895, ausgeführt worden zu sein. – Stilistisch bemerkenswert ist, abgesehen vom übrigen, reichlich vorhandenen Studienmaterial zu dieser Bildergruppe, das Weglassen alles Zufälligen oder Anekdotischen in der Gestik des Modells beim Übergang von den Studien nach der Natur zu den Ölfassungen und das Ausarbeiten des Dekorativen und Ausdruckhaften von einer Fassung des Bildes zur anderen.

(**55**) *Knabe mit Blumen, Studie [um 1898]*

Bleistift und Sepia auf Papier. 475 : 312 mm. N.S. (Von Berthe Hodler r.u.bez.: «reg[a]rd dans l'infini».) Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/47.

(**43**) *Stehender Knabe mit Arm an der Stirn [um 1898]*

Bleistift und Feder auf Papier. 307 : 102 mm. N.S. (Von Berthe Hodler bez.r.u.: «regard ds. [dans] l'infini.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/44.

Stehender Knabenakt im Rechtsprofil [um 1899]

Bleistift und Feder auf Fabriano-Papier. 483 : 135 mm. (Von Berthe Hodler bez.r.u.: «reg[ard] ds. [dans] l'infini.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/55.

Dank einer von Hodler auf 1898 datierten Zeichnung (*Abb.* 40, S. 38), kann man auch unsere zwei ersten Blätter (Z. Inv. 1964/47 und 44) in das gleiche Jahr einordnen, da der fast 11jährige Hector in allen drei Werken im Wuchs sehr ähnliche Proportionen aufweist. Seine Haltung auf dem ersten Blatt kennen wir schon aus einer früheren Vorzeichnung zum *Bezauberten Jüngling* (vgl. *Abb.* 54, S. 49); auch hier, also fünf Jahre später, hält er wieder Blumen in den erhobenen Händen. Noch eine andere, ähnliche Zeichnung (*Abb.* in: «Vingt dessins inédits de Hodler», «Pages d'Art», Genève/Paris 1919, Tf. II) bezeugt, daß der Maler den Bildvorwurf zum *Bezauberten Jüngling* um 1898 wieder aufzunehmen gedachte, wahrscheinlich um daraus die Mittelfigur zum *Tag* zu machen (vgl. *Abb.* CAL-LWN Bd. III, Nr. 6 und Notiz zu Z. Inv. 1964/54, S. 102); doch scheint er diese Figur nicht über einige Studien weiterzuführen. Dann variiert der Maler die Haltung des Modells, indem er ihm in Frontalansicht die Hände ans Herz halten läßt, wie in der erwähnten Zeichnung von 1898, und gelangt dabei zum Bilde *Knabe am Bach* (*Abb.* 41, S. 38). Dies ist aber zugleich die Urstellung zu einer späteren Komposition, nämlich zum *Blick ins Unendliche* von etwa 1902 (*Abb.* 39, S. 37). Der Gedanke dazu scheint also Hodler schon um 1898 vorzuschweben, so z.B. in unserer zweiten Zeichnung (*Abb.* 43, S. 39), wo Hector auf einem kleinen Felsen steht, eine Hand auf der Brust, die andere an der Stirne, während im Hintergrund schon Berge skizziert sind. Etwa ein Jahr später, dem etwas gewachsenen Modell nach zu schließen, nimmt Hodler die Figur des *Jünglings am Bach* von etwa 1898 wieder auf, aber im Rechtsprofil, wie z.B. auf unserem dritten Blatt (Z. Inv. 1964/55) oder in anderen Studien (vgl. *Abb.* Rath 137 und 138). Nach Dr. W. Y. Müller (vgl. *Abb.* Müller 53 und Verzeichnis S. 481, Nr. 53) sollen diese Figuren im Rechtsprofil dem Studienkreise zum Bild *Der Frühling* von 1901 angehören, nämlich zu einer ursprünglich «stehenden Fassung des *Frühlings*». Mme Berthe Hodler bezeichnet sämtliche unserer drei Blätter als Studien zum *Blick ins Unendliche*. Bezeichnend für Hodlers zyklischen Schaffensprozeß ist eben, daß es sich nicht um unmittelbare Studien zu dem Bilde, sondern um drei bis vier Jahre vorher entstandene Vorbereitungsstufen zum *Blick ins Unendliche* handelt.

Zwei Knaben mit Spinngeräten und Knabe mit Blumen (Hector) [um 1895]

Bleistift und Feder auf Papier, Quadratnetz. 365 : 295 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/45.

(**26**) *Zwei Knaben mit Spinngeräten (Hector) [um 1895]*

Bleistift, Feder und Deckfarbe auf braunem Papier. 500 : 110 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/48.

Wiederum steht Hector Hodler Modell zu diesen Zeichnungen. Die rechts auf dem ersten Blatt (Z.Inv. 1964/45) stehende Figur gehört in den Studienkreis, der im Anschluß an die drei Varianten zum *Bezauberten Jüngling* (*Abb.* 22–24) entstanden ist. Für die Datierung der Zeichnung ergibt sich somit der Zeitpunkt um 1895. Einige Jahre später werden wir dieselbe Figur, in sehr ähnlicher Haltung, aber diesmal als Akt ausgearbeitet, wieder antreffen (s. Notiz zu Z.Inv. 1964/49, S. 98). – Die beiden Knaben mit dem Spinnrocken und dem Knäuel (Z.Inv. 1964/45 und 48) erwecken die Annahme, daß Hodler eine symbolische Komposition vorschwebte über ein Thema wie etwa «Der Faden der Zeit», von der allerdings nicht bekannt ist, ob sie über das Studienmaterial hinaus zur Ausführung auf Leinwand gelangt ist.

Skizze zu «Die Technik» [um 1897]

Bleistift und violette Tusche auf Papier. 496 : 350 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/67.

Zu dieser Zeichnung ist eine weiter ausgeführte, *Die Technik* genannte Fassung bekannt (*Abb.* Auktions-Katalog Klipstein & Kornfeld, Bern. Mai 1961, Nr. 370, Taf. 45). Zu welchem Anlaß Hodler diese plakatartigen Entwürfe zum Thema «Technik» sowie zum Thema «Elektrizität» (*Abb.* Rath 145–146) ausführte, ist noch nicht erforscht. Doch kann man dank einigen dazu gehörigen Skizzen in zwei Notizbüchern Hodlers von 1897 (Musée d'Art et d'Histoire, Genf) diese Studiengruppe um die gleiche Zeit ansetzen. Die männliche Figur stellt den Maler selbst, ähnlich wie in der *Nacht* (*Abb.* 12) liegend dar; in der weiblichen Figur, deren Kopf auf unserer Zeichnung dreimal erscheint, erkennt man Berthe Jacques, die spätere Gattin des Künstlers.

(**103**) *Ideenskizze zu «Der Tag» [um 1897]*

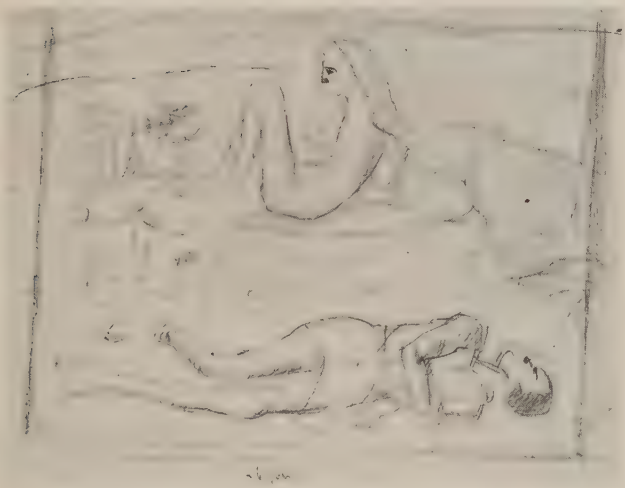
Bleistift und roter Farbstift auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. 210 : 270 mm. Bez.m.u.: «le jour.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/59.

Weibliche Figur zu «Der Tag» [um 1899]

Öl auf Leinwand. 22 : 17 cm. (Rückseite: Echtheitserklärung von Berthe Hodler und Notar E.Ramsayer.) Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv. Nr. 1964/21.

Die Entstehungsgeschichte der Komposition *Der Tag* (Berner Kunstmuseum, *Abb.* Müller 52) bleibt noch zu erforschen. Ihre Ursprünge kann man in Hodlers Notizbüchern bis um 1892, im antithetischen Anschluß an *Die Nacht* (Berner Kunstmuseum, *Abb.* 12) und in thematischem Zusammenhang mit dem *Aufgehen im All* (Öffentl. Kunstsammlung Basel, *Abb.* Bender 243) und dem *Auserwählten* (Berner Kunstmuseum, *Abb.* 13), verfolgen. Doch wendet sich Hodler der Komposition erst um 1897 in vermehrtem Maße zu, d.h. mitten in seiner Arbeit am *Rückzug von Marignano* (Schweiz. Landesmuseum, Zürich, *Abb.* Müller 21–33); die erste Fassung vom *Tag* wurde vom 1.–15.Februar 1900 ausgestellt («Catalogue de l'exposition préliminaire d'œuvres d'artistes suisses destinées à l'exposition universelle de Paris 1900», Genève, Bâtiment électoral, nº 136), womit feststeht, daß das Bild schon 1899 und spätestens bis am 15. Januar 1900 ausgeführt wurde. Unser erstes Blatt (*Abb.* 103) gehört denn auch zu den frühesten Kompositionsstudien der letzten Phase intensiver Beschäftigung mit dem Thema «Der Tag», doch bleibt die chronologische Bestimmung der Zeichnung noch ungewiß. Die liegende männliche Figur hat Hodler aus anderen Bildern übernommen und nur die Stellung der Arme etwas verändert: es ist dies einerseits der Akt, der unter den Titeln *Toter Jüngling* oder *Abel* (1886, Kunstmuseum Bern, *Abb.* Überwasser 49) bekannt ist und der auch im *Barmherzigen Samariter II* von 1886 (Smlg. Büzberger, Bern, *Abb.* Bender 150) erscheint. Auf einer Studie zur zweiten oder einem Entwurf für eine dritte Fassung des Samariters, wie die nachträgliche Datierung Hodlers auf 1889 annehmen läßt, kommt andrerseits der liegende Mann nochmals, und zwar in der gleichen Stellung wie auf unserer

(102) Barmherziger Samariter, Studie [1886]



(103) Studie zum «Tag» um 1897

Zeichnung vor (*Abb.* 102). Soll man aus diesem Grunde die Ideenskizze zum *Tag* (*Abb.* 103) schon auf 1886 ansetzen? Sehen wir uns zuerst die zum Aufstehen bereite weibliche Figur an. Sie tritt in verschiedenen Kompositionsstudien zum *Tag* auf (vgl. CAL-LWN Bd. II, 2. Teil, *Abb.* 4, 7 und 8, unter den Titeln «Erwachen» und «Morgen», von Loosli bzw. 1893–94 und 1895 datiert, Bd. III, *Abb.* 4 und 35, letztere irrtümlich als «Liebe» bezeichnet); auch in einem Skizzenbuch um 1895 findet man sie, jedoch nicht mit dem unter ihr liegenden Mann. Erst auf einer kleinen Kompositionsstudie in einem Notizbuch von etwa 1897–98 (Musée d'Art et d'Histoire, Genf) erkennt man u.a. die beiden Figuren unserer Ideenskizze zum Tag. Deshalb verlegen wir sie vorläufig auf jene Zeit und nehmen an, daß Hodler, als er seine Kompositionsstudien zum *Tag* gegen 1898 ernsthaft wieder aufnahm, sich jener früheren männlichen und weiblichen Figuren erinnerte und sie vereinigte; denn es ist unwahrscheinlich, daß unsere Zeichnung um 1889, also vor der *Nacht*, oder gar 1886, zur Zeit des *Barmherzigen Samariters* entstanden ist. Abgesehen von der Chronologie, bleibt die Wiederaufnahme des männlichen Aktes für die Entwicklung von Hodlers Stil interessant, weil sie die Verflechtung der Figuren von einer Komposition zur andern veranschaulicht. Die Zeichnung selbst verdeutlicht die lange Entwicklung, die zwischen einer der unzähligen Ideenskizzen und der endgültigen Komposition *Der Tag* liegt. – Die kleine Ölstudie (Inv.-Nr. 1964/21) gehört dem Vorbereitungsmaterial zur zweiten Figur von links in der ersten Fassung von *Der Tag* an. Eigentlich handelt es sich um eine Studie zu einer großen Einzelfigur (*Abb.* Kisling XXIV), von der es eine Variante, mit noch offeneren Beinen, gibt (*Abb.* Müller 51); diese führen wiederum zu zwei größern Einzelfiguren, mit geschlosseneren Beinen (wovon eine *Abb.* Müller 49), und, nach abermaligen Änderungen der Arme und Haare, zur erwähnten Figur in der Komposition.

Männliche Figur zu «Die Wahrheit» (2. Fassung) [1903]

Bleistift und Feder auf weißem Papier, Quadratnetz. 330 : 150 mm. Bez. r. u.: «F. Hodler». Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/65.

Männliche Figur zu «Die Wahrheit» (2. Fassung) [1903]

Bleistift auf weißem Papier, Quadratnetz. 360 : 183 mm. Bez. r. u.: «F. Hodler». Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/66.

Männliche Figur zu «Die Wahrheit» (2. Fassung) [1903]

Bleistift auf Papier, auf Kartonrahmen aufgezogen. (Lichtweite:) 310 : 145 mm. Bez. r. u.: «F. Hodler.»
Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/64.

(104) Studien zur «Wahrheit» 1896/1898

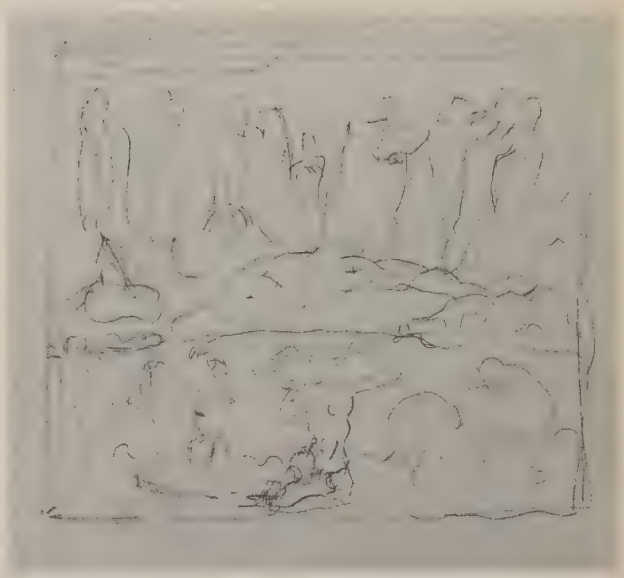
(**104**) *Weiblicher Akt und kleine Kompositionsskizze zu «Die Wahrheit» (eigentlich zu «Der Tag») [um 1897]*

Bleistift auf Papier. 475 : 312 mm. (Von Berthe Hodler bez. r. u.: «La vérité.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/54.

Modell der weiblichen Figur auf der letztgenannten Zeichnung (*Abb.* 104) ist wiederum Berthe Hodler; sie selbst bezeichnet das Blatt als Studie zum Bilde *Die Wahrheit*, deren erste Fassung 1902 datiert, die zweite 1903 entstanden ist, da diese im Januar 1904 in der Wiener Sezession ausgestellt war (beide Fassungen im Kunsthaus Zürich, *Abb.* Müller 57 und 62). Dieselbe Figur erscheint, die Hände vor Brust und Magen gelegt, von sechs dunklen Gestalten umgeben, im Zentrum einer von Hodler 1898 datierten Kompositionsskizze (*Abb.* 105) sowie in etlichen anderen Studien zur *Wahrheit* (z. B. *Abb.* CAL-LWN Bd. III, Taf. 21). Aber derselbe weibliche Akt kommt ebenfalls, mit betenden statt getrennten Händen, in einer Kompositionsstudie zum *Tag* von 1899 vor (*Abb.* CAL-Map. 184); unter ihr sitzen vier erwachende Frauen. Welcher Komposition gehört unsere Zeichnung an, der *Wahrheit* oder dem *Tag*? Auch auf der kleinen Kompositionsskizze, rechts oben auf unserem Blatt, liegt ein Erwachender unter dem stehenden Weib mit erhobenen Armen, das ebensogut den Tag als die Wahrheit verkünden könnte; wir finden diese beiden Figuren, nebst einigen schwarzumhüllten Gestalten, in einer größeren Kompositionsstudie – zur *Wahrheit*, wie Loosli annimmt (*Abb.* CAL-LWN Bd. III, Nr. 18), die aber ursprünglich für den *Tag* vorgesehen war. Hodler schrieb nämlich am 12. Januar 1899 dem Solothurner Kunstfreund Oscar Miller u. a.: «Seit einiger Zeit bin ich an zwei Bildern, die *beide* den Tag darstellen; zu lange war ich davon abgehalten.» Welche aber diese zwei Bilder sind, ersehen wir aus einer Kompositionsskizze (*Abb.* 106), die tatsächlich *beide* Schilderungen des Tages enthält: unten die fünf erwachenden Frauen, wie der Maler sie im *Tag* (Berner Kunstmuseum, *Abb.* Müller 52) verwirklichen wird; oben aber, auf einem Hügel stehend, eine Zentralfigur mit erhobenen Armen, umgeben von sich abkehrenden Gestalten, also ein Urbild der *Wahrheit*, wobei jedoch die kleinere, anscheinend Blumen haltende Mittelfigur (vgl. *Knabe mit Blumen*, um 1898, *Abb.* 55) noch durch den Frauenakt mit erhobenen Armen zu ersetzen bleibt. Charakteristisch ist in dieser Kompositionsskizze, daß sämtliche Figuren zuerst zur geschlossenen Komposition vereinigt waren, was die Umrahmung bezeugt, und daß nachher das untere Drittel mit den Erwachenden vom oberen Teil der Komposition durch einen Strich getrennt wurde, um das Vorhandensein zweier Kompositionsgedanken hervorzuheben und voneinander zu sondern. Die Trennung erfolgt denn auch in Skizzen, wie jene von 1898, die eigentlich zum *Tag* gehörten, dessen «zweites Bild» sie ja darstellen. Auch unsere Zeich-

(105) Kompositionsskizze zur «Wahrheit» 1898

nung gehörte somit zum *Tag*. Wahrscheinlich hat Hodler seinen Bildgedanken erst nach 1900, d.h. nach der Ausführung des *Tages*, umgetauft, um daraus *Die Wahrheit* zu gestalten, so z.B. in der «Skizze zur Wahrheit» (Kunsthaus Zürich, *Abb.* Rath 144). Wir behalten aber jenem Bildgedanken, um ihn nicht mit dem *Tag* zu verwechseln, seinen endgültigen Titel bei. Zur Datierung unserer Zeichnung bietet die Skizze von 1898 einen Anhaltspunkt: unsere Zeichnung ist wahrscheinlich vorher, möglicherweise sogar ein bis zwei Jahre früher entstanden, da gleichartige Figuren- und Kompositionsskizzen sich in Notizbüchern aus jener Zeit befinden. – Unsere drei erstgenannten Blätter sind Studien zu den sich windenden, von schwarzen Tüchern umhüllten Männerfiguren in der zweiten, wie gesagt 1903 entstandenen Fassung der *Wahrheit:* das erste Blatt (Z.Inv. 1964/65) gehört zur Figur vorne links, die zwei letzten Blätter (Z.Inv. 1964/66 und 64) gehören beide zur links außen stehenden Figur in der Gruppe auf der rechten Seite des Bildes.



(106) Kompositionsskizze zum «Tag» um 1898

Stehender Frauenakt vor wolkiger Landschaft [um 1903]

Bleistift auf Papier. 467 : 295 mm. Bez. r. u. (Tusche): «F. H.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/74.

Auch dieser weibliche Akt mit den Händen auf den Hüften, zu dem Berthe Hodler Modell stand, könnte zum Kreise der Studien für die Kompositionen *Der Tag* oder *Die Wahrheit* gehören (vgl. Notizen S. 100 und 102). Die gezeichnete Umrahmung isoliert aber die Figur vor der bewölkten Seelandschaft, so daß sie als besonderes Bild konzipiert zu sein scheint; vielleicht handelt es sich um eine Vorstufe zur *Bewunderung* (*Abb.* Müller 61; vgl. auch Notiz zu Z. Inv. 1964/51), wo das Weib, von den erhobenen Armen abgesehen, in ähnlicher Stellung auch vor einer Seelandschaft dasteht. Ein unserer Zeichnung (Z. Inv. 1964/74) entsprechendes Ölbild scheint nicht zu bestehen.

Studie zu «Bewunderung» [um 1903]

Bleistift auf Papier, Qudratnetz. 420 : 298 mm. Bez. r. u.: «F. Hodler» (und darunter, von Berthe Hodler: «Chant ds. le lointain»). Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/51.

Diese Zeichnung ist eine Studie zum Bilde *Bewunderung* (*Abb.* Müller 61). F. Hodler hat diesen Titel auf einer Photographie des Bildes aufgeschrieben, das Anfang 1904 in der XIX. Wiener Sezession (Kat. Nr. 6) ausgestellt war. Auch die Beziehung der Figur zu Kompositionen wie *Die Wahrheit* von 1902 und 1903 (vgl. *Abb.* Müller 57 und 62) spricht für eine Datierung um 1903. Mme Berthe Hodlers Titelangabe («Chant dans le lointain») beruht wohl auf einer Verwechslung, steht doch das Weib der *Bewunderung* nur in vorbereitender Kompositionsverwandtschaft mit dem erst 1906 entstandenen *Lied aus der Ferne* (erste Fassung im Kunstmuseum St. Gallen, *Abb.* Müller 101).

Studie zu «Ergriffenheit» [1902–1903]

Bleistift auf Papier, Quadratnetz. 375 : 175 mm. (Von Berthe Hodler bez. r. u.: «L'émotion.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/69.

Diese Studie gehört der «Wiener Fassung» des Bildes *Ergriffenheit* an (Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, *Abb.* Wien 26). Im Modell erkennt man Berthe Hodler. Im Januar-Februar 1904 an der XIX. Ausstellung der Wiener Sezession ausgestellt, wurde die *Ergriffenheit* von Baron Carl von Reininghaus erworben. Das Motiv der Ergriffenheit reicht bis 1894 zurück (Berner Kunstmuseum, *Abb.* Bender 263) und wird von Hodler, neben dem verwandten Leitmotiv der *Empfindung*, in etlichen Fassungen behandelt.

(**52**) *Jüngling mit Blume [um 1903]*

Bleistift auf Papier, Quadratnetz. 355 : 238 mm. (Von Berthe Hodler bez. r. u.: «reg[ard] ds. l'Infini.») N. S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/50.

Diese Zeichnung (*Abb.* 52) ist eine für Hodler typische Übergangsfigur von einem Bildthema zum andern, nämlich von einer geplanten männlichen Darstellung der «Empfindung» oder «Ergriffenheit» (vgl. *Abb.* 51) zum blumenhaltenden *Jüngling vom Weibe bewundert* (vgl. *Abb.* 57, S. 49). Daß unsere Zeichnung in den Kreis der Studien zum «Bewunderten Jüngling» gehört, erweist sich aus einer Kompositionsstudie (*Abb.* CAL-LWN Bd. III, Nr. 26), auf der rechts eine – zwar weibliche – Figur in ähnlicher Haltung erscheint. Die drei Studien mögen um je ein Jahr voneinander getrennt sein; Hector Hodler stand zu den Figuren Modell.

(**57**) *Jünglingsfigur zu «Jüngling vom Weibe bewundert» [1903]*

Bleistift auf PM Fabriano, Quadratnetz. 487 : 210 mm. (Von Berthe Hodler bez. r. u.: «Jeune homme admiré des femmes.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/52.

Jünglingsfigur zu «Jüngling vom Weibe bewundert» [um 1904]

Bleistift auf Papier, Quadratnetz. 455 : 200 mm. Bez. r. u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/53.

Ferdinand Hodler hat diese Jünglingsfigur (*Abb.* 57) *Jeune homme pressentant l'harmonie* betitelt. Die erste Studie (Z. Inv. 1964/52) gehört zur ersten, 1903 entstandenen Fassung der Komposition *Jüngling vom Weibe bewundert* (vormals Smlg. Carl von Reininghaus, Wien, nunmehr im Kunsthaus Zürich, *Abb.* 49). Auf der zweiten Zeichnung (Z. Inv. 1964/53) hält das Modell (Hector Hodler) keine Blumen, wie das auch auf der zweiten Fassung des Bildes (*Abb.* 58) der Fall ist, das ein Jahr später angefangen und, laut C. A. Loosli (vgl. *Gen.-Kat.* Nr. 1100), erst 1915 fertiggestellt wurde.

Wienerin [um 1904]

Öl auf Leinwand. 46 : 38 cm. Bez. r. u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/24.

Im Katalog der Hodler-Ausstellung, Kunstmuseum Bern 1921 (Nr. 617) ist dieses Werk unter dem Titel *Bildnis: Frau mit roten Haaren* verzeichnet und auf 1917 datiert. Im Katalog der Ausstellung F. Hodler, Kunsthaus Zürich 1917, trägt es den Titel (Nr. 245) *Wienerin* und wird um 1905 angesetzt. Da die Zürcher Ausstellung in Zusammenararbeit mit dem Künstler veranstaltet wurde, mag der Titel *Wienerin* von ihm selbst herrühren; die Identität des Modells bleibt unbekannt; auch die veröffentlichte Studie zum Bildnis gibt darüber keine nähere Auskunft (*Abb.* Mühlestein 12 und CAL-Map. 249). Falls das Bild in Wien gemalt worden wäre, würde es 1903 oder 1904, während Hodlers Aufenthalt in der österreich-ungarischen Hauptstadt und in Baden bei Wien, entstanden sein; weder 1905 noch 1917 hat Hodler in Wien geweilt.

(**107**) *Studie zu «Weib am Bache» [um 1903]*

Bleistift auf PM Fabriano, Quadratnetz. 485 : 185 mm. (Von Berthe Hodler bez. r. u.: «Femme au ruisseau.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/68.

Auf dieser Studie zum Bild *Weib am Bache* (Kunsthaus Zürich, *Abb.* Müller 97, dort 1906 datiert; vgl. auch *Abb.* Rath 136) ist das Modell (Berthe Hodler) nicht mit gefalteten, sondern mit auseinander liegenden Händen dargestellt, wie auf anderen Studien (z. B. *Abb.* IX in «Vingt dessins inédits de Hodler», Pages d'Art, Genève-Paris 1919, auch 1906 datiert; oder Smlg. Werner und Nelly Bär, Zürich, vgl. *Helmhaus* Nr. 261). Da das Bild im Januar 1904 im Katalog der XIX. Ausstellung der Sezession in Wien unter Nr. 31 aufgeführt wird und dort von Baron Carl von Reininghaus erworben wurde, kann es nicht, wie man angenommen hat, 1906 entstanden sein, sondern eben gegen 1903. Bemerkt sei außerdem, daß Hodler diese Komposition auf einer Photographie «Weib in Bewunderung» überschrieben hat; da aber das Bild 1904 in Wien unter dem von Hodler genehmigten Titel *Weib am Bache* ausgestellt war, wohl um es von der *Bewunderung* zu unterscheiden, halten wir uns an den seither üblichen Titel.

(107) Studie zu «Weib am Bach» um 1903

(108) Studie zu «Jena» 1907–1908

(109) Pferdeskizze zu «Jena» 1907–1908

(**109**) *Pferdeskizze zu «Der Auszug der Jenenser Studenten» [1907–1908]*

Bleistift und Farbstift auf Papier. 310 : 440 mm. (Von Berthe Hodler bez. r. u.: «Jéna.») N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/81.

Im August 1907 erhielt Hodler den Auftrag, ein Wandbild für den Neubau der Universität Jena auszuführen; das Thema lautete «Der Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg von 1813»; schon im April 1908 wohnte der Künstler der Einweihung seiner Komposition in Jena bei. Unsere Studie (**109**) entspricht der Gruppe links auf der endgültigen Komposition (Universität Jena, *Abb.* Müller 129). Vgl. auch die Ölstudie (*Abb.* 108) aus dem Legat Hector Hodler an das Museum Genf.

Weibliche Aktstudie [um 1905]

Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 245 : 418 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/60.

«Schlafender Jüngling» [vor 1908]

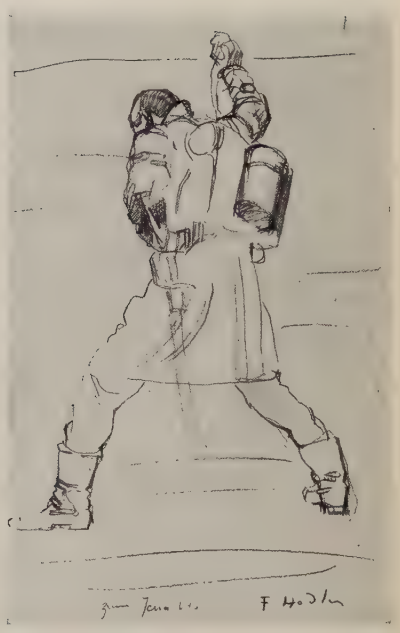
Bleistift und grüne Farbspuren auf Papier. 170 : 335 mm. Bez. m. u.: «schlafender Jüngling.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/58.

Schlafender Jüngling [vor 1908]

Bleistift auf Papier. 113 : 216 mm. N.S. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/57.

Die weibliche Figur (Z. Inv. 1964/60) erkennt man, allerdings ohne den Kranz um die Brust, im Bild *Le désir* (MAH Genf) und im links oben gelegenen Paare der Komposition *Die Liebe* aus dem Jahre 1908 (Smlg. Joseph Müller, Solothurn, *Abb.* Müller 124; vgl. auch eine weiter ausgeführte Fassung derselben Figur: *Abb.* Rath 151). Es handelt sich folglich kaum um eine eigentliche Studie zur *Liebe* bei diesem umkränzten Akt. Als Einzelfigur muß der liegende weibliche Akt mit dem Kranz schon um 1905 aufgetreten sein, da er auf einem photographischen Dokument (Kunsthaus Zürich) erkenntlich ist, das Hodler in seinem Atelier mit der zwischen 1904 und 1906 gemalten zweiten Fassung vom *Tag* darstellt. – Auch der schlafende Jüngling (Z. Inv. 1964/58 und 57) befindet sich im mittleren Paare der Originalfassung vom Bilde *Die Liebe*; möglicherweise gehört auch er zu den frühen, seit 1904–1095 erscheinenden Einzelfigurenstudien für diese Komposition.

(110) Männlicher Akt, Studie um 1907



(111) Jenenser mit Tornister, Studie 1907

(**110**) *Stehender männlicher Akt (Studie zu «Jena»?) [um 1907?]*

Bleistift auf Papier, Quadratnetz. 335 : 162 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/62.

Ein Ölbild zur Studie (*Abb.* 110) ist nicht bekannt. Eine Beziehung zu Hodlers Kompositionsfiguren fällt ebenfalls auf den ersten Blick nicht auf. Vorerst scheint der Mann in der erhobenen Hand einen zum Wurf bereiten Stein zu halten; doch ist seine Faust einfach geballt. Die allgemeine Stellung der Figur stimmt, allerdings in Frontalansicht, mit dem seinen Tornister anschnallenden Studenten im Linksprofil überein, den Hodler im unteren Plan seines Monumentalgemäldes *Der Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (Universität Jena, *Abb.* Müller 129) dargestellt hat. Die Zeichnung könnte also eventuell als eine frontale Aktstudie zum Tornisterträger (*Abb.* 111) von *Jena* betrachtet werden. Einschränkend muß jedoch beigefügt werden, daß aus den Kompositionsskizzen zu *Jena* (z.B. *Abb.* Rath 156 und 158) weder ersichtlich ist, daß Hodler einmal die Absicht gehegt hätte, jene Figur *en face* zu verwenden, noch daß er zu dieser oder anderen Figuren Aktstudien entworfen hätte. Die Frage der Bestimmung dieser Studie bleibt also noch offen.

Zwei Skizzen: Handorgelspieler Figurenskizzen zu «Die Liebe» [vor 1908]

Bleistift und Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 430 : 327 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/31.

Die kleinen auf dem oberen Teile des Blattes liegenden Skizzen (*Abb.* CAL-LWN Bd. II, Nr. 13) gehören zum Studienmaterial für das Bild *Die Liebe* (Smlg. Joseph Müller, Solothurn, *Abb.* Müller 124); andere Studienblätter (z.B. *Abb.* CAL-LWN Bd. III, Nr. 38) weisen ebenfalls Figuren in verkürzter Ansicht auf, wie der auf unserer Zeichnung oben liegende Mann. *Die Liebe* wurde 1908 ausgeführt, doch die Studien dazu treten schon drei bis vier Jahre früher auf. Somit sind auch die Skizzen zum Handorgelspieler nur unbestimmt gegen 1908 zu datieren; ein entsprechendes Ölbild ist nicht bekannt. Obwohl es sich beim dargestellten Musikanten nicht um ein Selbstbildnis handelt, sei bemerkt, daß Hodler selbst gerne Handharmonika spielte.

(112) Figur zu «Die heilige Stunde» um 1907

(**112**) *Sitzende Frauenfigur zu «Die heilige Stunde» [um 1907]*

Bleistift und Öl auf Karton. 645 : 295 mm. Auf der Rückseite bez. m.r.: «Mauricie Prozor» [?]. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/84.

Kompositionsstudie zu «Die heilige Stunde» (sechsfigurige Fassung) [um 1907]

Bleistift auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 432 : 740 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/88.

Frauenkopf (Studie zu «Die heilige Stunde»?) [um 1907]

Öl auf Leinwand, Quadratnetz. 42,5 : 35,0 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/15.

Zwei Figurenstudien zu «Die heilige Stunde» [1907/1910]

Bleistift auf Pauspapier. 300 : 440 mm. Bez. l. u.: «18. April.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/77.

Hodler hat mindestens sieben (mit den Varianten neun) Fassungen der *Heiligen Stunde* mit einer, zwei, vier und sechs Figuren gemalt; vier Fassungen (und eine Variante) sind seit 1907 bis 1911 datiert. Im Rahmen dieser Notiz wird nur auf die unseren Studien entsprechenden Fassungen hingewiesen. In diesem Zusammenhang stellt sich sogleich die Frage: Welches ist die *erste* Fassung der *Heiligen Stunde*, die sechsfigurige (*Abb.* 113) oder die vierfigurige Fassung? C. A. Loosli setzt beide Fassungen ins Jahr 1907, die ersten Studien ins Jahr 1904 und bezeichnet die sechsfigurige Fassung als die erste (s. CAL-LWN Bd. III, S. 75–81); W. Y. Müller sieht in der vierfigurigen Fassung die erste und datiert die sechsfigurige auf 1908 (Müller-Kat. 103 und 120). Looslis Auffassung ist wohl, obschon er sie weder dokumentarisch noch stilistisch belegt, die richtige. Schon in der Wiener Sezession von Jan.-Febr. 1904 hat Hodler ein Bild unter dem Titel *Die heilige Stunde* (Kat.-Nr. 24) ausgestellt; es bleibt jedoch noch festzustellen, um welche Fassung es sich bei dieser schon 1903 ausgeführten Komposition handelt. In einem Notizbuch Hodlers vom August 1907 (MAH Genf) befindet sich eine Studie zum rechts außen liegenden Modell der sechsfigurigen Fassung. Stilistisch fällt die steigende Lockerung und Manieriertheit im Gestus der Figuren von einer Fassung zur anderen

(113) Die heilige Stunde I um 1907

auf. Nimmt man also an, daß die erste, sechsfigurige Fassung der *Heiligen Stunde* 1907 entstanden ist, so ergibt sich für unsere erste Studie (*Abbildung* 112), eine frühe Ölskizze wahrscheinlich zur zweiten Figur von links, eine Datierung gegen diesen Zeitpunkt. Auch die sechsfigurige Kompositionsstudie (Z. Inv. 1964/88) gehört jener Fassung an. Ungewiß bleibt jedoch die Bestimmung des *Frauenkopfes* (Inv.-Nr. 1964/15): die Haltung des Hauptes läßt auf eine Ölskizze zur ersten Figur von links in der sechsfigurigen oder in der vierfigurigen Fassung von 1907 schließen; doch die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Modellen ist zweifelhaft. Die beiden Einzelfiguren (Z. Inv. 1964/77) scheinen Übergangsstudien zu bilden zwischen der zweiten Figur von rechts – mit vereinten Fingern – in der vierfigurigen Fassung von 1907 und den drei einzelfigurigen Fassungen – mit getrennten Händen – von 1910 (*Abb.* Müller 144; Variante im Auktionskatalog L. Günzburger, München, 21.3.1913, Nr. 74; noch eine, 1910 datierte Variante: photographisches Dokument). Letztere sind als Vorbilder zur zweiten Figur von rechts in der vierfigurigen Fassung der *Heiligen Stunde* von 1911 (Smlg. Arthur Stoll, *Abb.* Stoll 380) zu betrachten.

Sich umwendende Frau [um 1909]

Öl auf Leinwand, Quadratnetz mit Bleistift. 50,5 : 45,0 cm. Bez. r. u. (schwarz): «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/15.

Das Bild (Z. Inv. 1964/15) gehört einem Zyklus ähnlicher Figuren an: *Schreitendes Weib* (Rückenakt) von 1908 (*Abb.* CAL-Map. 104), *Frau mit ausgebreiteten Armen (Rückenfigur)* von 1909 (Smlg. Arthur Stoll, *Abb.* Stoll 378), wovon es noch zwei Varianten gibt (P.-Smlg. Genf und *Abb.* «Pages d'Art», Mai 1916, S. 59), schließlich *Ergriffenes Weib* von 1910 (*Abb.* CAL-Map. 112). Auf einer kleineren Ölstudie aus dem Legat Hector Hodler (vgl. *HHL-KMB* Nr. 3) breitet die Figur, wie auf den erwähnten großen Kompositionen, beide Arme aus. Das war auch auf der Studie vom Kunsthaus Zürich der Fall, doch hat Hodler den linken ausgestreckten Arm übermalt und ihn über den Kopf des Modells nach rechts gerichtet.

(**114**) *Studie zu «Die Tote» (Augustine Dupin) [1909]*

Bleistift auf Fabriano-Papier. 215 : 595 mm. Bez.r.u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/17.

Hector Hodlers Mutter, Augustine Dupin, ist am 16. November 1909 in Genf gestorben. Ferdinand Hodler hat drei Bilder der Sterbenden gemalt (*Sterbende Frau*, MAH Genf, *Abb.* Müller 133; *Sterbende Frau*, 13. November, Smlg. Arthur Stoll, Arlesheim, vgl. *Abb.* 59; *Sterbende Frau*, 14. November, Berner Kunstmuseum, Legat Hector Hodler, *Abb.* Müller 134). Am Tage nach ihrem Hinschied hat Hodler Augustine zum letztenmal gemalt und das Bild *Die Tote* (*Abb.* 60) mit folgendem Wortlaut bezeichnet: «17 nov. 1909. F. Hodler/Augustine Hodler Dupin morte le 16 nov. 1909.» Unsere Studie (Z. Inv. 1964/17) gehört diesem letzten Bild von Augustine Dupin an.

(**67**) *Hector Hodler und Ferdinand Hodler: Selbstbildnis Hector Hodler [1911–1912]*

Öl auf Leinwand. 34,5 : 28,0 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/17.

(**70**) *Ferdinand Hodler und Hector Hodler: Bildnis Hector Hodler, unvollendet [1911–1912]*

Öl auf Leinwand, Quadratnetz. 123 : 64 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/16.

Siehe Besprechung dieser beiden Bilder auf S. 57–61.

Landsknecht, Studie zu «Die Schlacht bei Murten» [um 1917]

Tusche auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 480 : 272 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/78.

Die Schlacht bei Murten (Kartons im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich, und im Musée d'Art et d'Histoire, Genf, 1917 datiert, *Abb.* Müller 247) sollte gleich nach dem *Rückzug von Marignano* im Jahre 1900 auf der Ostwand des Waffensaales im Landesmuseum ausgeführt werden. Infolge der Opposition von seiten der Direktion des Museums wurde der Vertrag erst zehn Jahre später unterzeichnet. Nun ließ Hodler mit den ersten Kompositionsstudien fünf Jahre auf sich warten. Seine Vorlagen wurden 1916 genehmigt, und Hodler nahm, hauptsächlich im nächsten Jahre, seine Kompositions- und Figurenskizzen, denen auch vorliegende Zeichnung angehört, wieder auf. Unser Blatt entspricht, allerdings seitenverkehrt, einer anderen Kriegerstudie (Musée d'Art et d'Histoire, Genf, *Abb.* Rath 227) zu *Murten*. Modell zu unserer Figur war ein Freund Hodlers, der Bildhauer James Vibert aus Genf, den Hodler in mehreren Bildnissen dargestellt hat und der selbst von Hodler eine Büste geschaffen hat. Zur Ausführung der *Schlacht bei Murten* in Fresko kam es im Schweizerischen Landesmuseum nicht.

(114) Die Tote (Augustine Dupin) 1909

(**119**) *Studie zum «Bildnis Valentine Godé-Darel», Profil nach links [um 1912]*

Tusche auf Leinwand. 480 : 390 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/76.

Valentine Godé-Darel und ihre Tochter Paulette, Studie [1914]

Bleistift auf Papier. 465 : 620 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/20.

(**115**) *Sterbende (Valentine Godé-Darel) 1915*

Bleistift und Tusche auf Fabriano-Papier. 400 : 525 mm. Bez.r.u.: «4.Janv. 1915.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/18.

(**116**) *Sterbende (Valentine Godé-Darel) 1915*

Bleistift auf Papier. 470 : 620 mm. Bez.r.u.: «1915 19 Janv. F.H./ p. a v.» (d.h.: pas à vendre, unverkäuflich). *Rückseite* mit Tusche durchgezeichnet. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z.Inv. 1964/19.

(115) Sterbende (Mme V. Godé-Darel) 1915

Mme Valentine Godé-Darel (geb. 10.10.1873 in Paris, gest. 25.1.1915 bei Vevey) war die Tochter eines französischen Professors. Nach ihrer 1907 erfolgten Scheidung von G.-A. Darel kam sie als Zeichenlehrerin und Porzellanmalerin im März 1908 nach Genf, wo sie für Hodler als Modell tätig war. 1909 malte er ihr erstes Bildnis (*Die Pariserin*, Smlg. unbekannt; *Abb.* CAL-Map 109). Von den späteren Bildnissen Mme Valentine Godés ist dasjenige von 1912 zu nennen (Smlg. Arthur Stoll, Arlesheim, *Abb.* Stoll 391); es gibt davon eine Variante (CAL-Gen.-Kat. Nr. 266), dem die Zeichnung (*Abb.* 119, S. 113, Z.Inv. 1964/76) angehört. Im selben Jahr brach Mme Godés Krebsleiden aus, das sich fast drei Jahre lang hinzog. Am 13.November 1913 wurde in Lausanne ihr und Hodlers Töchterchen Paulette geboren; Hodler hat Mutter und Kind zu Beginn des nächsten Jahres in manchen Zeichnungen dargestellt, z.B. in unserem zweiten Blatt (Z.Inv. 1964/20; vgl. auch *Abb.* Rath 195). Hodler besuchte Valentine Godé von den letzten Monaten 1914 an, manchmal täglich in einer Klinik oberhalb Vevey. Es entstand eine Reihe ergreifender Darstellungen der kranken, sterbenden (*Abb.* 115 und *Abb.* 116, Z.Inv. 1964/18 und 1964/19) und toten Valentine Godé-Darel. Zu einer unserer Zeichnungen der Sterbenden (*Abb.* 115, Z.Inv. 1964/18) sei die am gleichen Tage entstandene Fassung (Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel, *Abb.* Rath 203) erwähnt. Valentine Godé-Darel ist am 25.Januar 1915 gestorben.

(116) Sterbende (Mme V. Godé-Darel) 1915

(117) Bildnis Valentine Baud-Bovy 1917

(**117**) *Bildnis Valentine Baud-Bovy 1917*

Öl auf Leinwand. 46 : 43 cm. Bez. r. u.: «1917 F. Hodler», l. o.: «49 rue du Lac (verdeckt:) Morges (?)/(verdeckt:) V. B.-B. (?)» und auf der Rückseite (Keilrahmen): «10 Mille francs.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/25.

Valentine Baud-Bovy (geb. 7. März 1899 in Genf) ist die Tochter des Genfer Kunsthistorikers, Schriftstellers und ehemaligen Präsidenten der Eidgenössischen Kunstkommission, Daniel Baud-Bovy. Hodler kannte Daniel Baud-Bovy sowie seinen Vater, den Maler Auguste Baud-Bovy. Valentine Baud-Bovy heiratete 1912 den Kunstmaler und Restaurator Henri Boissonnas. Nach unserem Bildnis von Valentine Baud-Bovy hat Hodler auch eine Lithographie hergestellt (CAL-Map. «Originalsteindruck/Nr. 2»).

(118) Bildnis Mme Alice Vautier-Rutty 1917

(**118**) *Bildnis Mme Alice Vautier-Rutty [um 1917]*

Öl auf Leinwand. 51 : 45 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv. Nr. 1964/22.

Eine 1917 datierte Variante vom *Bildnis Mme Alice Vautier-Rutty* befindet sich im Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 2158). Die Fassung aus dem Legat Hector Hodler (*Abb.* 118) ist in C. A. Looslis General-Katalog unter Nr. 2130 vermerkt. Alice Rutty ist am 23. Dezember 1876 in Genf geboren.

Schwörender, Figurenstudie zu «Die Einmütigkeit» [um 1912]

Bleistift und Feder auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 369 : 142 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/63.

«Der Redner», Studie zur Mittelfigur der «Einmütigkeit» [um 1912]

Öl auf Leinwand. 45 : 24 cm. (*Rückseite:* Echtheitserklärung von Berthe Hodler und Notar E. Ramseyer.) Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/19.

«Der Redner», Mittelfigur der «Einmütigkeit» [nach 1913?]

Öl über Lithographie. 715 : 480 mm. Bez. r. u. (lithogr.): «F. H.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/87.

Durch Vermittlung von Max Liebermann (Berlin 1847–1935 Berlin) erhielt Hodler 1911 den Auftrag, für den Sitzungssaal im Rathaus von Hannover ein rund 5 : 15 m großes Wandbild zu schaffen. Das Thema lautete: «Der Reformationsschwur der Hannoveraner von 1533.» Hodler nannte seine Komposition *Unanimité*, Einstimmigkeit oder Einmütigkeit. Die ersten Kompositionsstudien sind 1911 entstanden; der Vertrag zur Ausführung wurde im Februar des nächsten Jahres unterzeichnet, und die endgültigen Figurenskizzen, zu denen auch unsere ersten zwei Studien (Z. Inv. 1964/65 und Inv. Nr. 1964/19) gehören, stammen aus den Jahren 1912–1913. Im Juni 1913 wurde in Anwesenheit Hodlers und Kaiser Wilhelms II. das Wandbild (Rathaus Stadt Hannover, *Abb.* Müller 193) eingeweiht. Hodler hat für den Pariser *Salon d'Automne* von 1913 eine zweite Monumentalfassung des Bildes gemalt (*Abb.* 61 auf S. 54). Die Mittelfigur der *Einmütigkeit* hat Hodler *L'orateur*, den Redner, genannt. Als Modell diente anfänglich Hector Hodler. Das Entstehungsdatum der Lithographie, von der Hodler ein Exemplar übermalt hat (Z. Inv. 1964/87), steht nicht fest; sicher ist nur, daß Hodler den *Redner* in Zürich, in der Graphischen Anstalt Wolfensberger und in Zusammenarbeit mit Ernst Würtenberger, lithographiert hat.

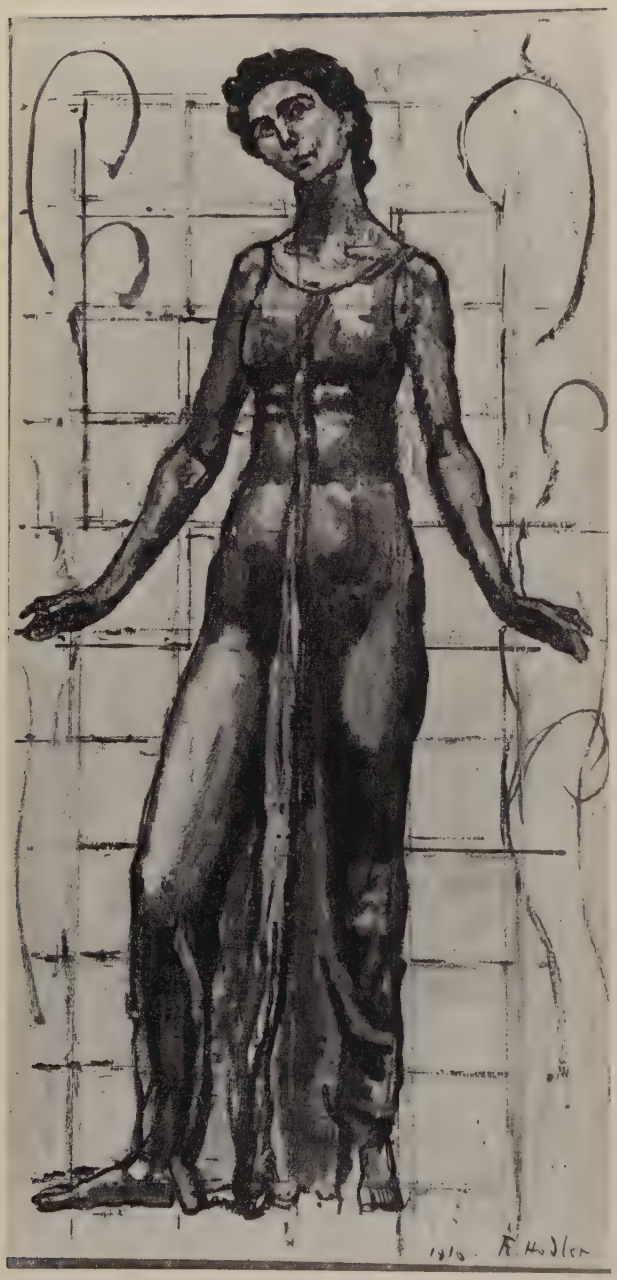
(119) Studie zum «Bildnis Mme V. Godé-Darel» um 1912

(Zu *Abb.* 119: Vgl. Kommentar, S. 111, Z. Inv. 1964/76.)

Studie zum «Bildnis Clara Pasche-Battier» [um 1914]

Bleistift und Tempera auf Fabriano-Papier. 590 : 440 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/86.

Clara Pasche-Battier, ein beliebtes Modell Hodlers, war selbst Malerin und hat den Waadtländer Maler Théo Pasche, einen Schüler und Gehilfen Hodlers, geheiratet. Aus der Korrespondenz Hodlers an Clara Pasche ist nicht zu ersehen, wann genau alle ihre von Hodler nach 1898 (Smlg. Arthur Stoll, *Abb.* Stoll 358) gemalten Bildnisse entstanden sind. Am ähnlichsten ist unsere Zeichnung (Z. Inv. 1964/86) einem Bildnis von 1914 (P.-Smlg. Genf). Auch ein aus dem Legat H. Hodler an das Berner Kunstmuseum gelangtes *Bildnis Mme Pasche* dürfte aus jener Zeit sein (von Loosli, Gen.-Kat. 1657, auf 1917 datiert. Vgl. *HHL-KMB* Nr. 13).



(120) Figur zu «Blick in die Unendlichkeit» 1916

Frauenkopf, Studie zu «Blick in die Unendlichkeit» [1915–1916]

Bleistift auf Fabriano-Papier. 390 : 220 mm. (*Rückseite:* Frauenfigur zu «Blick in die Unendlichkeit.») Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/73.

Aktstudie zu «Blick in die Unendlichkeit» [1915/1917]

Öl auf Papier, Quadratnetz. 44 : 29 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/80.

Handstudie zu «Blick in die Unendlichkeit [1915–1916]

Öl auf Leinwand. 187 : 281 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/79.

Frauenkopf zu «Blick in die Unendlichkeit» [um 1915]

Öl auf Leinwand. 44 : 23 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/20.

(**120**) *Figur zu «Blick in die Unendlichkeit», 1916*

Öl auf Leinwand, Quadratnetz. 83 : 41,5 cm. Bez.r.u.: «1916. F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/13.

Figur zu «Blick in die Unendlichkeit» [um 1916]

Öl auf Leinwand. 44,5 : 28 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/14.

1910 erteilte die Zürcher Kunstgesellschaft Hodler den Auftrag, für das obere Treppenhaus im neuerbauten Kunsthaus ein Wandbild zu schaffen, dessen Thema dem Künstler freistand. 1915 entstanden ein großer Kompositionsentwurf (Smlg. L. Glatt) und die erste Hauptfassung der Komposition *Blick in die Unendlichkeit* (Öffentliche Kunstsammlung, Basel, *Abb.* Müller 240), 1916 die zweite Monumental-Fassung (*Abb.* 121, Kunsthaus Zürich) sowie eine dritte, kleinere Fassung (Kunstmuseum Winterthur, *Abb.* Müller 242). Unsere Zeichnung (Z. Inv. 1964/73) gehört wohl einer 1915 gemalten Einzelfigur an (MAH Genf, *Abb.* Moos 1938 Nr. 101), zu der es auch gemalte Kopfstudien gibt (MAH Genf, *Abb.* Baud-Bovy 27 und *Abb.* Müller 236, 1916 datiert); diese Figur entspricht der rechts außen stehenden Frau in einer noch ungenannten Fassung der Komposition (Smlg. unbekannt, photogr. Dokument); sie kann aber als einfigurige Fassung vom *Blick in die Unendlichkeit* betrachtet werden. Die Figurenskizze auf der Rückseite der Zeichnung ist für die zweite Figur von links in der Komposition gedacht. Zu

(121) Blick in die Unendlichkeit II 1916

dieser zweiten Figur von links gehören auch die drei nächsten Werke: Das schreitende Weib (Z. Inv. 1964/80) ist entweder eine Aktstudie zur genannten bekleideten Figur oder aber eine nach dieser ausgeführte Aktkomposition. Man vergleiche dazu zwei gezeichnete Aktstudien (*Abb.* CAL-Map. 238 und Smlg. A. Stoll, *Abb.* Stoll 396), weiter eine gemalte Aktstudie (MAH Genf, Legat Hector Hodler, *Abb. Genava 1965*, S. 193), die mit der Studie im Kunsthaus Zürich zu einer vollendeten Figur führt: *Sich wendender Frauenakt* (P.-Smlg. Solothurn, *Abb.* Biel 56, Nr. 71, dort 1917 datiert). Es gibt aber auch eine entsprechende Studie der bekleideten Figur, die 1916 datiert ist (Kunsthaus Zürich, *Abb. Wartmann* 36.) Das nächste Blatt (Z. Inv. 1964/79 und CAL Gen.-Kat. Nr. 686) ist eine Studie für die linke Hand der erwähnten zweiten Figur von links in einer der beiden Hauptfassungen vom *Blick in die Unendlichkeit.* Auch der Frauenkopf (Inv.-Nr. 1964/20) ist mit dieser Figur zu vergleichen. Das nächstgenannte Bild (*Abb.* 120 und CAL Gen.-Kat. Nr. 655) ist entweder eine Studie zur Mittelfigur in der sogenannten «Zürcher Fassung» der Komposition oder eher eine einfigurige Komposition für sich, die nach dieser Figur ausgeführt wurde; das dargestellte Modell ist Mme Clara Pasche-Battier (s. Notiz zu Z. Inv. 1964/86, S. 113). Das letzte Bild (Inv.-Nr. 1964/13) ist eine Studie zur zweiten Figur von rechts in der «Zürcher Fassung» vom *Blick in die Unendlichkeit.* Eine 1916 datierte Ölstudie zur gleichen Figur befindet sich ebenfalls im Kunsthaus Zürich (vgl. *Wartmann, Abb.* 35).

(122) Genfersee und Salève 1914–1915

(**122**) *Genfersee und Salève [1914–1915]*

Öl auf Leinwand. 66 : 81 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/26.

Im Winter 1914–1915, zur Zeit von Mme Valentine Godé-Darels schwerem Leiden (*Abb.* 115–116, S. 111 Notiz), malte Hodler von seiner Wohnung am Quai du Mont-Blanc aus eine Reihe von Landschaftsbildern im Morgenlicht, mit Blick auf den gegenüberliegenden Quai des Eaux-Vives und den Salève; im Vordergrund steht auf jeder Fassung eine Eurythmie von Schwänen. Unsere skizzenhafte Fassung ist mit einer ähnlichen, doch vollendeten Variante zu vergleichen (Smlg. Arthur Stoll, *Abb.* Stoll 377). Vom *Genfersee mit Schwänen* gibt es drei datierte Fassungen, eine von 1914 (P.-Smlg. Solothurn) und zwei von 1915 (P.-Smlg. Solothurn; MAH Genf, *Abb.* Wien 54); deshalb wollen wir auch unser Bild eher um 1914–1915 ansetzen, als es, wie C. A. Loosli (Gen.-Kat. Nr. 1723), auf 1917 datieren. Die gleiche Bemerkung gilt auch für die «Berner Fassung» des Bildes (mit neun Schwänen) aus dem Legat Hector Hodler (vgl. *HHL-KMB*, Nr. 11).

Das Weißhorn, von Montana aus, Studie [um 1915]

Bleistift (Farbspuren) auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 283 : 715 mm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Z. Inv. 1964/83.

Hodler weilte 1915 in Montana und malte dort eine Reihe seiner kräftigsten Landschaften. Unsere Pauszeichnung ist mit einer *Studie zu einer Landschaft von Montana aus* (*Abb.* CAL-Map. 264) zu vergleichen sowie mit dem Bild *Das Weißhorn von Montana aus* (vormals Smlg. Max Moos, Genf, *Abb.* Müller 219).

(**71**) *Montanasee [1915]*

Öl auf Leinwand. 65 : 80 cm. Bez. r. u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/23.

Es gibt neben undatierten Varianten eine weitere, 1915 datierte Fassung dieser Landschaft (P.-Smlg. Basel, *Abb.* Müller 222). Unser Bild (*Abb.* 71) ist in Looslis General-Katalog unter Nr. 1494 vermerkt und war 1921 in der Gedächtnisausstellung Ferdinand Hodler im Berner Kunstmuseum ausgestellt (Kat.-Nr. 546). Vgl. auch vorhergehende Notiz.

(**123**) *Genfersee von Caux aus, unvollendet [um 1917]*

Öl auf Leinwand. 80 : 99 cm. Kunsthaus Zürich, Legat Hector Hodler. Inv.-Nr. 1964/18.

Diese Landschaft (*Abb.* 123) ist mit einer anderen, anläßlich Hodlers Aufenthalt in Caux 1917 entstandenen *Landschaft von Caux aus* (*Abb.* Müller 249) zu vergleichen.

(Dez. 1965)

(123) Genfersee von Caux aus um 1917

Falls nicht anders vermerkt, sind die abgebildeten Werke von Ferdinand Hodler ausgeführt. Bei Zeichnungen sind die Maße in mm, bei Ölbildern in cm vermerkt.

Abbildungen auf den Titelseiten

(Seite 3)
I Hector Hodler und Ferdinand Hodler: *Selbstbildnis Hector Hodler [1911–1912]*
(Vgl. Katalog, S. 110, Inv.-Nr. 1964/17)

II *Selbstbildnis [um 1912]*
Öl auf Leinwand. 41:31,5 cm. Bez. r. u.: «F. Hodler». Kunsthaus Glarus

(Seite 7)
III Hector Hodler um 1894

IV *Der bezauberte Jüngling I [1893–1894]*
(Vgl. *Abb.* 22)

(Seite 69)
V Ferdinand Hodler um 1882

VI Augustine Dupin um 1885

VII Hector Hodler um 1888

(Seite 83)
VIII Lina Emilie Hodler-Ruch

IX Hector Hodler

Abbildungen im Text

(1) *Bildnis Augustine Dupin [um 1884]*
Öl auf Leinwand. 33,5:26,5 cm. Kunstmuseum Bern, Legat Hector Hodler (Inv.-Nr. 1905)

(2) *Selbstbildnis [um 1883]*
Öl auf Leinwand. 43,5:38,5 cm. Nachträglich bez. und datiert r.u.: «F. Hodler 1883.» (Wahrscheinlich etwas später entstanden: vgl. Notiz zu KHZ Z.Inv. 1964/21, S. 91.) Sammlung Joseph Müller, Solothurn

(3) *Der Geschichtsschreiber 1886*
Öl auf Leinwand. 64,5:62 cm. Nachträglich bez. und datiert l.u.: «1886. F. Hodler.» Privatbesitz Basel

(4) *Das mutige Weib 1886*
Öl auf Leinwand. 98:170 cm. Bez. r.u.: «Hodler.» Kunstmuseum Basel

(5) *Bildnis Augustine Dupin [1887]*
Öl auf Leinwand. 40:31,5 cm. Nachträglich bez. r.u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 1132)

(6) *Hoffende Frau (Augustine Dupin) 1886 [1887]*
Öl auf Leinwand. 71,5:51 cm. Nachträglich bez. und datiert r.u.: «1886 F. Hodler.» Kunstmuseum Bern

(7) *Mutter und Kind (Augustine Dupin und Hector) 1888*
Öl auf Leinwand. 79:72 cm. Bez. und datiert r.u.: «1888. F. Hodler.» Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 953)

(8) *Hector sitzend 1889*
Öl auf Leinwand. 26:22 cm. Nachträglich bez. und datiert r.u.: «1889 F. Hodler.» Sammlung Prof. Arthur Stoll, Arlesheim

(9) *Hector beim Frühstück [um 1889]*
Öl auf Leinwand. 56:40 cm. Nachträglich bez. r.u.: «F. Hodler.» Vormals Smlg. David Schmidt, Genf; gegenwärtige Sammlung unbekannt

(10) *Mutter mit Kind spielend 1889*
Öl auf Leinwand. 45,5:56 cm. Nachträglich bez. und datiert r.u.: «1889 F. Hodler.» Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur

(11) *Das Frühstück (Augustine Dupin und Hector) [um 1889]*
Öl auf Leinwand. 36:28 cm. Bez. l.u.: «F. Hodler.» Smlg. Prof. Dr. Hans A. Hahnloser, Bern

(12) *Die Nacht (1889–1890)*
Öl auf Leinwand. 116:299 cm. Bez. l.u.: «F. Hodler.» Kunstmuseum Bern

(13) *Der Auserwählte (Originalfassung) [1893–1894]*
Öl auf Leinwand. 219:296 cm. Bez. r.u.: «Ferd. Hodler.» Kunstmuseum Bern, Leihgabe der Gottfried-Keller-Stiftung

(14) *Was die Blumen sagen [um 1893]*
Öl auf Leinwand. 100:50 cm. Bez. r.u.: «Ferd. Hodler.» Sammlung Prof. Arthur Stoll, Arlesheim

(15) *«Frühlings-Ankündigung», Studie [um 1893]*
Tusche auf Papier. 96:164 mm. Bez. r.u.: «L'annonce du printemps.» Kunsthaus Zürich (Hodler-Archiv Nr. 46 V)

(16) *Anbetung I [um 1893]*
Öl auf Leinwand. 62:44,5 cm. Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 1368)

(17) *Der Auserwählte (Kopie, 1903)*
Öl auf Leinwand. 220:295 cm. Bez. r.u.: «Ferd. Hodler.» Städtisches K.-E.-Osthaus-Museum, Hagen/Westfalen

(18) *Knabe mit Zweigen (Hector): 11 Skizzen nach der Natur [um 1893]*
(Vgl. Katalog, S. 98, Z.Inv. 1964/49)

(19) *Ergriffenheit 1894*
Öl auf Leinwand. 45,5:26,5 cm. Bez. und datiert r.u.: «1894. F. Hodler.» Kunstmuseum Bern

(20) *Anbetung II [um 1894]*
Öl auf Leinwand. 84:37,5 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Leihgabe der Gottfried-Keller-Stiftung (Inv.-Nr. 1045)

(21) *Anbetung III 1894*
Öl auf Leinwand. 80:101 cm. Bez. r.u.: «Ferd Hodler.», darunter nachträglich datiert: «1894.» Kunsthaus Zürich, Leihgabe der Gottfried-Keller-Stiftung (Inv.-Nr. 1043)

(22) *Bezauberter Jüngling I [1893–1894]*
Öl auf Leinwand. 50:32,5 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Musée d'art et d'histoire, Genf (Inv.-Nr. 1925–35)

(23) *Bezauberter Jüngling II 1893 [1894]*
Öl auf Leinwand. 106:70 cm. Bez. und nachträglich datiert: «F. Holder / 1893.» (Von Hodler auf einer Photographie «1894» datiert. Dokument J.B.) Kunsthaus Zürich, Leihgabe der Gottfried-Keller-Stiftung (Inv.-Nr. 1042)

(24) *Bezauberter Jüngling III [um 1895]*
Öl auf Leinwand. (Maße: ?) Nachträglich bez. r.u.: «F. Hodler.» Privatsammlung

(25) *Sitzender Knabe mit Zweigen [um 1894]*
Öl auf Leinwand. 35,6:27 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich, Leihgabe der Gottfried-Keller-Stiftung (Inv.-Nr. 1044)

(26) *Zwei Knaben mit Spinngerät, Studie [um 1895]*
(Vgl. Katalog, S. 100, Z. Inv. 1964/48)

(27) *Schreitender Jüngling, Rechtsprofil, Studie [um 1901]*
Bleistift, Tusche, Aquarell, Gouache und Öl auf Papier. 418:301 mm. Musée d'art et d'histoire, Genf, Legat Hector Hodler (Inv.-Nr. 1964–62)

(28) *Stehender Jüngling, Studie [um 1901]*
Bleistift auf Papier. 369:187 mm. Monogrammiert r.u.: «F.H.» Privatsammlung

(29) *Studie zum «Jüngling am Bach» [um 1901]*
Bleistift und Tusche auf Papier. (Maße: ?) Signiert r.u.: «F. Hodler.» Sammlung unbekannt

(30) *Jüngling am Bach [um 1901]*
Öl auf Leinwand. 34:28 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Vormals Smlg. François Monnard, Genf; gegenwärtiger Standort unbekannt

(31) *Der Frühling I 1901*
Öl auf Leinwand. (Maße: ?) Bez. und datiert r.u.: «F. Hodler / 1901.» Vormals Smlg. H. Thiele (?); gegenwärtiger Standort unbekannt

(32) *«Landschaft mit Figur»: Dekorationsstudie für die «Taverne du Crocodile», Genf. Ausschnitt [um 1886]*
Bleistift, Tusche und Sepia auf Pauspapier, auf Leinwand aufgezogen. 115:329 mm. Bezeichnet m.u.: «Paysage avec figure [...].» Kunsthaus Zürich (Hodler-Archiv Nr. 665)

(33) *Zwei Mädchenstudien zum «Frühling» [um 1901]*
Tusche auf Pauspapier. (Maße: ?). Smlg. unbekannt

(34) *Kompositionsstudie zum «Frühling» [um 1901]*
Bleistift und Tusche, aquarelliert, auf braunem Pauspapier. 260:345 mm. Nachträglich bez. r.u.: «F. Hodler.» Musée d'art et d'histoire, Genf

(35) *Blumenpflückendes Mädchen [1887]*
Öl auf Leinwand. 46,5:38 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Smlg. unbekannt

(36) *Der Frühling II 1901*
Öl auf Leinwand. 103,2:130 cm. Bez. und datiert r.u.: «F. Hodler/1901.» Folkwang-Museum, Essen

(37) *Der Frühling III (1907?)*
Öl auf Leinwand. 105:128 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Smlg. Max Moos, Genf.
(Der Besitzer gibt nach der Drucklegung als Entstehungsdatum 1910 an.)

(38) *Der Frühling IV (1912?)*
Öl auf Leinwand. 105:128 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Privatbesitz Zürich

(39) *Blick ins Unendliche I [um 1902]*
Öl auf Leinwand. 105:80,5 cm (?). Bez. r.u.: «Ferd. Hodler.» Smlg. unbekannt

(40) *Stehender Knabe, Studie 1898*
Bleistift auf Papier. 287:127 mm. Bez. m.o.: «Hector 10 ans 10 mois / mesure 1,48 mètre / 1898» und m.u.: «Goudron noir», r.u.: «F. Hodler.» Privatsammlung

(41) *Knabe am Bach [um 1898]*
Öl auf Leinwand (?) 32:15 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Smlg. unbekannt

(42) *Knabe bei der Quelle, Studie [um 1898]*
Bleistift, Tusche laviert auf weißem Papier. Lm.: 406:290 mm. Monogrammiert r.u.: «F.H.» Privatsammlung, Genf

(43) *Stehender Knabe mit Arm an der Stirn, Studie [um 1898]*
(Vgl. Katalog, S. 99, Z. Inv. 1964/44).

(44) *Jüngling auf dem Gipfel, Studie [um 1900]*
Bleistift und Feder auf weißem Papier. Lm: 450:290 mm. Monogrammiert l.u.: «F.H.» und bez. r.u.: «F. Hodler.» Musée National d'Art Moderne, Paris

(45) *Blick ins Unendliche II [um 1902]*
Öl auf Leinwand. 105:80,5 cm. (?). Bez. r.u.: «F. Holder.» Smlg. unbekannt

(46) *Blick ins Unendliche III («Mettler-Fassung») [1902–1903]*
Öl auf Leinwand. 100:81 cm. (Maße nach Auktionskatalog Mettler, Bollag, Zürich 1931, Nr. 75. – Maße nach *CAL-Gen.-Kat.* Nr. 173 und nach *Müller*, S. 484, Abb. 94: 105×80,5 cm.) Bez. r.u.: «Ferd. Hodler.» Früher Smlg. A. Mettler, St. Gallen (1931); gegenwärtiger Standort unbekannt

(47) *Blick ins Unendliche IV [um 1904]*
Öl auf Leinwand. 100:80 cm. (Maße nach *Müller* S. 484, *Abb.* 94.) Bez. r.u.: «F. Hodler.» Smlg. unbekannt

(48) *Blick ins Unendliche V («Günzburger-Fassung») [um 1906]*
Öl auf Leinwand. 40:17 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Vormals Smlg. Louis Günzburger, Genf; gegenwärtiger Standort unbekannt

(49) *Jüngling, vom Weibe bewundert I (1903)*
Öl auf Leinwand. 213,5:288 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 2163)

(50) *Die Empfindung [1901–1902]*
Öl auf Leinwand. 193:280,5 cm. Bez. r.u.: «Ferd. Hodler.» Privatsammlung

(51) *Ergriffener Jüngling, Studie [um 1901]*
Bleistift, Tusche und Sepia, laviert, auf Papier. 396:205 mm. Nachträglich bez. r.u.: «Hodler.» Privatsammlung, Genf

(52) *Jüngling mit Blume, Studie [um 1902]*
(Vgl. Katalog, S. 104, Z. Inv. 1964/50.)

(53) *Studie der weiblichen Figuren zum «Jüngling, vom Weibe bewundert» [um 1903]*
Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier. (Maße: ?) Smlg. unbekannt

(54) *Studie zu «Der bezauberte Jüngling» [um 1893]*
(Vgl. Katalog, S. 98, Z. Inv. 1964/46)

(55) *Knabe mit Blumen, Studie [um 1898]*
(Vgl. Katalog, S. 99, Z. Inv. 1964/47)

(56) *Stehender Jüngling mit Zweigen, Studie [um 1900]*
Bleistift und Pinsel mit blauer Tinte auf Papier, Quadratnetz. 408:336 mm. Kunstmuseum Bern

(57) *«Jeune homme pressantant l'harmonie»: Studie zu «Jüngling, vom Weibe bewundert» [um 1903]*
(Vgl. Katalog, S. 104, Z. Inv. 1964/52)

(58) *Jüngling, vom Weibe bewundert II (um 1904/1915?)*
Öl auf Leinwand. 206:245 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 1166)

(59) *Sterbende (Augustine Dupin) 1909*
Öl auf Leinwand. 35:88 cm. Bez. r.u.: «Augustine mourante 14. Nov. 1909 F. Hodler.» Smlg. Prof. Arthur Stoll, Arlesheim

(60) *Die Tote (Augustine Dupin) 1909*
Öl auf Leinwand. 75,5:90 cm. Bez. r.u.: «17 nov. 1909 F. Hodler. Augustine Hodler-Dupin, morte le 16 nov. 1909.» Smlg. Gertrud Dübi-Müller, Solothurn

(61) *Einmütigkeit II [1913]*
Öl auf Leinwand. 329:1000 cm. Bez. r.u.: «Ferd. Hodler.» Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 1164)

(62) *Der Redner (Hector Hodler) [um 1912)*
Öl auf Leinwand. 126×77,5 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Smlg. unbekannt

(63) *Der Redner, Zentralfigur der «Einmütigkeit» [um 1913]*
Öl auf Leinwand. 125:75 cm. Bez. l.u.: «F. Hodler.» Musée d'art et d'histoire, Genf, Legat Hector Hodler (Inv.-Nr. 1964/24)

(64) Hector Hodler: *Selbstbildnis, Studie 1912*
Bleistift gewischt auf Papier. 486:334 mm. Bez. r.u.: «6 Février 1912.» und r.o. (fremde Hand): «Hector Hodler.» Musée d'art et d'histoire, Genf

(65) Hector Hodler: *Selbstbildnis, Studie 1911*
Bleistift gewischt auf Papier. 447:313 mm. Bez. r.u.: «Octobre 1911.» (Gestrichen: «Nov. 1911.» L.u.: technische Aufzeichnungen.) Musée d'art et d'histoire, Genf

(66) Hector Hodler: *Selbstbildnis [1911–1912]*
Bleistift, Gouache und Öl auf Papier. 437:298 mm. (Rückseite: Abklatsch.) Musée d'art et d'histoire, Genf

(67) Hector Hodler und Ferdinand Hodler: *Selbstbildnis Hector Hodler [1911–1912]*
(Vgl. Katalog, S. 110, Inv.-Nr. 1964/17)

(68) Hector Hodler: *Selbstbildnis [1911–1912]*
Öl auf Leinwand. 81:62,5 cm. Kunstmuseum Bern, Legat Hector Hodler. (In *HHL-KMB*, Nr. 6, irrtümlicherweise als Werk Ferdinand Hodlers eingetragen)

(69) *Vorzeichnung zum «Bildnis Hector Hodler» [1911–1912]*
Bleistift auf Papier, Quadratnetz. 440:328 mm. *Rückseite:* Abklatsch. Bez. l.o. (fremde Hand): «Hector Hodler.» Musée d'art et d'histoire, Genf, Legat Hector Hodler (Inv.-Nr. 1964/39)

(70) Ferdinand Hodler und Hector Hodler: *Bildnis Hector Hodler, unvollendet [1911–1912]*
(Vgl. Katalog, S. 110, Inv.-Nr. 1964/16)

(71) *Montanasee [1915]*
(Vgl. Katalog, S. 116–117, Inv.-Nr. 1964/23)

(72) Hector und Ferdinand Hodler vor der «Einmütigkeit», um 1913
Dieses Dokument – wohl das einzig bestehende, das Hodler und seinen Sohn miteinander darstellt – wurde im Bâtiment Electoral in Genf aufgenommen, wo F. Hodler die «Einmütigkeit» gemalt hat. Neben F. Hodler sind vielleicht Hodlers Malergehilfe Georges Darel, auch Erath genannt (2. von rechts), und der Genfer Maler H. C. Forestier (1. von links), der hier, wie schon früher, Hodler als Modell diente, zu erkennen.

(73) Ferdinand Hodler hinter dem Gartentor in seinem Atelier der Acacias in Genf, um 1917

(74) Hector Hodler: *Selbstbildnis [um 1907]*
Bleistift gewischt, Tintenstift, Gouache und Tusche laviert auf Papier. 444:295 mm. Musée d'art et d'histoire, Genf

(75) Hector Hodler: *Selbstbildnis [um 1913]*
Bleistift auf Papier. 440:293 mm. Musée d'art et d'histoire, Genf

(76) Hector Hodler: *Bildnis seiner Mutter (Augustine Dupin) [um 1907]*
Bleistift auf Papier. 481:332 mm. Musée d'art et d'histoire, Genf

(77) Hector Hodler: *Vater beim Malen 1901*
Bleistift auf Papier. 257:200 mm. Bez. r. u.: «Hector 1901». Kunsthaus Zürich, Legat H. Hodler (Z. Inv. 1964/89).

(78) Hector Hodler: *Hannoveraner, Studie [um 1911]*
Bleistift gewischt auf Papier. 468:310 mm. Bez. r.u.: «Hector Hodler.» Musée d'art et d'histoire, Genf

(79) *Hannoveraner, Studie zur «Einmütigkeit» [um 1911]*
Bleistift auf PM Fabriano. 300:245 mm. N.S. Musée d'art et d'histoire, Genf, Legat Hector Hodler (Inv.-Nr. 1964/79)

(80) *Hannoveraner zur «Einmütigkeit» [um 1911]*
Öl auf Leinwand. 57:47,5 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler» Unbekannter Privatbesitz

(81) Hector Hodler: *Vier kleine Bäume [um 1901]*
Bleistift auf PM Fabriano. Kunstmuseum Bern (Inv.-Nr. A 8155), Legat Hector Hodler. (Irrtümlicherweise als Werk Ferdinand Hodlers aufgezeichnet in: *HHL-KMB*, Nr. 14)

(82) Hector Hodler: *Bach bei Champéry [um 1916]*
Bleistift auf PM Fabriano. 300:440 mm. (Rückseite: Stockhorn, Umrißskizze.) Musée d'art et d'histoire, Genf (Inv.-Nr. 1964/101)

(83) *Bach bei Champéry 1916*
Öl auf Leinwand. 82,5:101,5 cm. Bez. r.u.: «1916 F. Hodler.» Musée d'art et d'histoire, Genf

(84) *«Eine Gewissensfrage» (Un cas de conscience) Illustrationsentwurf 1880 [1879]*
(Vgl. Katalog, S. 84, Z. Inv. 1964/28)

(85) *Mann mit Mütze (Bruchstück der Komposition «Un cas de conscience») [1878]*
Öl auf Leinwand. (Maße: unbekannt; Höhe: wahrscheinlich 41 cm). Bez. r. u.: «F. Hodler.» Vor 1923 Slg. Henneberg, Zürich (vgl. Bender S. 295, Nr. 36); gegenwärtiger Standort unbekannt

(86) *Jünglingskopf (Bruchstück der Komposition «Un cas de conscience») 1878*
Öl auf Leinwand. 41:34 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler 78» Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 1107)

(87) *Selbstbildnis [1879–1880]*
Öl auf Leinwand. 37 × 35 cm. Musée d'art et d'histoire, Genf (Inv.-Nr. 1939/62)

(88) *«Eine Gewissensfrage», Illustration 1880*
(Vgl. Kommentar, S. 84–85)

(89) *Ehepaar, Studie zur «Trauung in der Kathedrale St-Pierre» [um 1884]*
(Vgl. Katalog, S. 86, Z. Inv. 1964/26)

(90) *Trauung in der Kathedrale St-Pierre, Studie [um 1884]*
Bleistift und Aquarell auf Papier. 308:450 mm. Bez. r.u.: «F. H»; Rückseite (nicht von F. Hodler vermerkt): «Mariage juif.» Privatsammlung

(91) *Studie zu «Liegender Akt mit Blume» [1885/1889]*
(Vgl. Katalog, S. 88, Z. Inv. 1964/37)

(92) *Studie zu «Mutter mit Kind spielend» [um 1888]*
(Vgl. Katalog, S. 89, Z. Inv. 1964/34)

(93) *Selbstbildnis, Skizze zu einer Karikatur für das Winzerfest in Vevey: «...et j'irai à la fête des vignerons» [1889]*
(Vgl. Katalog, S. 90, Z. Inv. 1964/36b)

(94) *Selbstbildnis [1885/1891]*
(Vgl. Katalog, S. 91, Z. Inv. 1964/21).

(95) *Hellebardenträger, Studie zu «Der Rückzug von Marignano» [1897/1899]*
(Vgl. Katalog, S. 92, Z. Inv. 1964/61)

(96) *Studie zu «Der Rütlischwur» [1896–1897]*
(Vgl. Katalog S. 93, Z. Inv. 1964/41)

(97) *Bildnis Berthe Jacques [um 1894]*
Öl auf Leinwand. 33,5:28 cm. Bez. r.u.: «F. Hodler.» Smlg. Prof. Dr. Arthur Stoll, Arlesheim

(98) *Vorzeichnung zum «Bildnis Berthe Jacques» [um 1894]*
(Vgl. Katalog, S. 94, Z. Inv. 1964/71)

(99) *Frauenkopf (Berthe Jacques), Studie zu einem Plakat für die Zürcher Kunstgesellschaft [um 1887]*
(Vgl. Katalog, S. 96, Z. Inv. 1964/72)

(100) *Kompositionsstudie zu «Der Tag» [um 1897]*
Tuschfederzeichnung auf Papier. (Maße:?). Privatsammlung Zürich

(101) *«Die Kunst»: Plakat für die Zürcher Kunstgesellschaft [um 1897]*
Bleistift, Farbstift, Tusche, Aquarell, Gouache und Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. 986:697 mm. Bez. r.u.: «Hodler.« Kunstgewerbemuseum Zürich

(102) *Studie zu «Der Barmherzige Samariter» 1889 [1886]*
Bleistift, Tusche und Gouache auf Papier. 290:486 mm. Nachträglich bez. r.u.: «1889 F.H.» (Rückseite: Skizze zu «Vom Sturm überrascht» 1886.) Sammlung unbekannt

(103) *Ideenskizze zu «Der Tag» [um 1897]*
(Vgl. Katalog, S. 100, Z. Inv. 1964/59)

(104) *Weiblicher Akt und kleine Kompositionsskizze zu «Die Wahrheit» (eigentlich zu «Der Tag») [um 1897]*
(Vgl. Katalog, S. 102, Z. Inv. 1964/54)

(105) *Kompositionsskizze zu «Die Wahrheit» 1898*
Bleistift und Tusche auf Papier (?). 270:410 mm (?). Bez. r.u.: «F.H./1898.» (Von W.Y. Müller, *Abb.* 54, «um 1900» datiert.) Smlg. unbekannt

(106) *Kompositionsskizze zum «Tag» [um 1898]*
Bleistift auf Papier. 159:173 mm. Kunsthaus Zürich. Hodler-Archiv Nr. 225

(107) *Studie zu «Weib am Bache» [um 1903]*
(Vgl. Katalog, S. 105, Z. Inv. 1964/68)

(108) *Ölstudie zu «Jena» [1907–1908]*
Öl auf Leinwand, Quadratnetz mit Bleistift. 80:62 cm. (Rückseite: Echtheitserklärung von Berthe Hodler und Notar Ernst Ramsayer.) Musée d'art et d'histoire, Genf, Legat Hector Hodler (Inv.-Nr. 1964/34)

(109) *Pferdeskizze zu «Der Auszug der Jenenser Studenten» [1907–1908]*
(Vgl. Katalog, S. 106, Z. Inv. 1964/81)

(110) *Stehender männlicher Akt (Studie zu «Jena»?) [um 1907?]*
(Vgl. Katalog, S. 107, Z. Inv. 1964/62)

(111) *Jenenser, Tornister anschnallend [um 1908]*
Bleistift auf Papier. 290:178 mm. Bez. m.u.: «zum Jenabild» und r.u.: «F Hodler.» Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel

(112) *Sitzende Frauenfigur zu «Die heilige Stunde» [um 1907]*
(Vgl. Katalog, S. 108, Z. Inv. 1964/84)

(113) *Die heilige Stunde I (um 1907)*
Öl auf Leinwand. 199:350 cm. Bez. r.u.: «Ferd Hodler.» Privatbesitz

(114) *Studie zu «Die Tote» (Augustine Dupin) [1909]*
(Vgl. Katalog, S. 110, Z. Inv. 1964/17)

(115) *Sterbende (Valentine Godé-Darel) 1915*
(Vgl. Katalog, S. 111, Z. Inv. 1964/18)

(116) *Sterbende (Valentine Godé-Darel) 1915*
(Vgl. Katalog, S. 111, Z. Inv. 1964/19)

(117) *Bildnis Valentine Baud-Bovy 1917*
(Vgl. Katalog, S. 112, Inv.-Nr. 1964/25)

(118) *Bildnis Mme Alice Vautier-Rutty [um 1917]*
(Vgl. Katalog, S. 112, Inv.-Nr. 1964/22)

(119) *Studie zum «Bildnis Valentine Godé-Darel [um 1912]*
(Vgl. Katalog, S. 111, Z. Inv. 1964/76)

(120) *Figur zu «Blick in die Unendlichkeit» 1916*
(Vgl. Katalog, S. 114, Inv.-Nr. 1964/13)

(121) *Blick in die Unendlichkeit II 1916*
Öl auf Leinwand. 343×723 cm. Bez. r.u.: «1916 F. Hodler.» Kunsthaus Zürich (Inv.-Nr. 1199)

(122) *Genfersee und Saleve [1914–1915]*
(Vgl. Katalog, S. 116, Inv.-Nr. 1964/26)

(123) *Genfersee von Caux aus, unvollendet [um 1917]*
(Vgl. Katalog, S. 117, Inv.-Nr. 1964/18)

Um fehlende oder irrtümliche Angaben (Sammlung, Maße, usw.) ergänzen oder richtigstellen zu können, wäre der Verfasser für Hinweise dankbar. (Zuschriften erbeten an: Jura Brüschweiler, z.H. Kunsthaus Zürich).

Photonachweis

Kunsthaus Zürich

(Walter Dräyer) Abb. Nrn. 15, 16, 20, 22, 23, 26, 32, 38, 43, 52, 54, 55, 57, 67,70, 71, 84, 89, 92, 95, 96, 98, 99, 100, 104, 107, 109, 110, 112, 114, 120, 122, 123.
(Photo-Archiv Kunsthaus) Abb. Nrn. 37, 53, 58, 61, 86, 118.

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

Abb. Nrn. 8, 14, 18, 25, 35, 64, 65, 66, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 88, 91, 93, 94, 103, 115, 116, 117, 119.

Musée d'art et d'histoire, Genf

(Yves Siza) Abb. Nrn. 34, 42, 51, 56, 63, 102.
(Jean Arlaud) Abb. Nrn. 22, 27, 69, 79.
(Miroslav Lazovic) Abb. Nrn. 28, 40, 90.
(Boissonnas) Abb. Nr. 48.

Kunstmuseum Bern

Abb. Nrn. 1, 6, 19, 68, 81.

Musée d'Art Moderne, Paris

Abb. Nr. 44.

Frau Gertrud Dübi-Müller, Solothurn

Abb. Nr. 60.

Herr William Odier, Genf

(Dokument) Abb. Nr. 72.

Jura Brüschweiler, Genf

(Dokumente) Abb. Nrn. III, V, VI, VII, VIII, IX, 31, 39, 45, 73.

Klischeenachweis

Klischeefabrik Gebr. Ritter, Zürich

Abb. Nrn. 1, 6, 9, 14, 15, 16, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 46, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX.

Photoreproduktionen

Abb. Nrn. 9, 24, 29, 30, 33, 46, 85.

Rascher-Verlag, Zürich

Abb. Nrn. 2, 3, 4, 13, 21, 41, 47, 49, 50, 58, 59, 61, 62, 105, 113, 121.

Musée d'art et d'histoire, Genf

Abb. Nrn. 10, 42, 44, 51, 63, 87, 101, 108, 111.

Kunsthaus Zürich

Abb. Nrn. 5, 7, 11, 36, 70, 71, 97, 122.

Kunstmuseum Bern

Abb. Nr. 12.

Eidgenössische Gottfried-Keller-Stiftung

Abb. Nr. 17.

Dank

Dieses Doppelheft des *Neujahrsblattes der Zürcher Kunstgesellschaft 1966/1967* erscheint in Anerkennung des Legats der Werke Ferdinand Hodlers aus dem Nachlaß von Herrn und Frau Hector Hodler-Ruch an das Kunsthaus Zürich.

Der Dank der Zürcher Kunstgesellschaft richtet sich an alle Museen, Sammler und Institutionen sowie an den Rascher-Verlag in Zürich, die in entgegenkommender Weise Photos, Klischees und die Abbildungserlaubnis für diese Publikation zur Verfügung gestellt haben. Es sei an dieser Stelle ebenfalls Herrn Dr. Louis Glatt, Genf, Herrn Professor Dr. h. c. Arthur Stoll, Arlesheim, und Herrn Rudolf Schild-Comtesse, Neuenburg, für ihren Beitrag an die Druckkosten unsere Anerkennung ausgesprochen.

Der Verfasser gedenkt Mme Emilie Hodler-Ruchs in dankbarer Erinnerung für die ihm gespendete Hodler-Dokumentation. Seine Dankbarkeit gilt auch Mme H. G. Koch und Mlle Lina Goy sowie Herrn Hans Jakob in Genf für die überreichten Schriften von Hector Hodler und für Mitteilungen zu seiner Biographie.

Für seine weitere Arbeit über Ferdinand Hodler wäre der Verfasser für Hinweise auf Werke und Briefe des Künstlers äußerst dankbar.

Graphische Gestaltung

Jura Brüschweiler, Genf (Maquette) und
Walter Diethelm, Zürich (Umschlag, Letternwahl, Satzspiegelbestimmung)

Übersetzung

Der Aufsatz *La figure d'Hector dans la peinture de Ferdinand Hodler* wurde von Fräulein Mirna Trittler, Zürich, übersetzt und von Herrn Dr. Felix Andreas Baumann und Jura Brüschweiler bearbeitet

Druck

Buchdruckerei Berichthaus Zürich

Verlag

Zürcher Kunstgesellschaft
Kunsthaus Zürich

P1-DTO-129